الأديب «الناشئ».. ناقداً ومنقوداً!

الدكتور سهيل إدريس



كانت بداياتي الأدبية تتوزّع بين كتابة القصة القصيرة والنقد.

وقد فتحت لي مجلة **الأديب** لصاحبها المرحوم ألبير أديب صدرها واسعاً، وأخذت تنشر إنتاجي منذ عام ١٩٤٤، وغالباً ما كانت تفسح لي المكان الأول في باب «مكتبة الأديب» الذي كنت أتناول فيه بالنقد أكثر من كتاب واحد.

ولا بدّ من أن أعترف هنا بأنّ فضل ألبير أديب عليّ فضل عظيم، لأنه، بما كان ينشر من كتاباتي التي لم يَطْوِ منها مادّة واحدة، قد عمّق لديّ حسّ المسؤولية الأدبية، وملأني ثقة بنفسي، فخطوت خطى ثابتة في دنيا الأدب. ولا شك في أن دور **الأديب** في مسيرة الأدب العربي الحديث دور مشهود، وأن كثيراً من الأقلام المبدعة قد ترعرعت على صفحاتها، بالرغم مما أصابها في سنواتها الأخيرة من ترهُّل وضمور، وكانت تشكو تخلُّفاً واضحاً عن متابعة التطوّر والتجديد.

لم أكن أتجاوز العشرين حين بدأت أتصدّى لنقد كبار القصّاصين والروائيين، محاولاً جهدي أن ألتزم الموضوعية، متجنّباً ما أنكره على متعجّلي الشهرة من نزعات الاستفزاز والعدوانيّة وروح التسلّق التي تتغذّى من رغبة البروز على حساب الأقلام المعروفة...

ففي العدد الخامس من **الأديب** (أيار) ١٩٤٦، تناولت مسرحية **حواء الخالدة** ورواية **كليوباطرة في خان الخليلي** وكلتاهما لمحمود تيمور، فذكرت أن مزايا المسرحية تتلخّص في «مقدرة كبيرة على تركيز أبطال الرواية وإبراز شخصيّاتهم منذ الكلمة الأولى التي ينطقون بها أو الحركة التي يأتونها. وقد بلغ الأستاذ تيمور في وصف طبيعة المرأة وتصوير أحاسيسها وخلجاتها في الأحاديث التي يجريها على لسانها مبلغاً كبيراً من الصدق، لا سيما تصوير عاطفتي الغيرة والحسد، كما أن الفكاهة التي يعمد إليها بين آن وآخر توفّر للمسرحية أحد عناصر النجاح الهامّة».

وبعد أن تحدّثت عن قوة الحوار وعنصر التشويق، أخذت على المسرحية أنها تُشعر، في فصلها الثالث، بملل لعل مبعثه طول الحوار إلى انعدام الحركة، وأنّ خاتمتها «على شيء من الضعف والغموض. ومردّ ذلك إلى الحادثة نفسها التي لا تسجّل خطوة جديدة موضحة حاسمة في الرواية. واعتقادي أن عقدة القصّة ينبغي أن تكون شيئاً آخر، غير جمع للحوادث التي تضمّنتها، أو تلخيص لها، وإنما هي مرحلة أخيرة منها يكون فيها الشرح والعبرة والغاية التي يقصدها المؤلف، فإن عنترة حين ينتهي إلى حمل عبلة في الهودج لغزو بني فهد، ليس إلاّ معبّراً عن تلك العاطفة نفسها التي ما فتئت تتردّد عليه، فيستكين لها تارة، ويستعلي أُخرى، وما يتّخذ منها أمراً حاسماً غير مضطرب».

وفي القسم الثاني من ذلك المقال، تحدثت عن رواية **كليوباطرة في خان الخليلي** فوجدت أن تيمور يخطو بها خطوة جديدة نحو «الفكرية» ويعتمد في ذلك طريقة الرمزية، على غير ما عوّدنا إيّاه في إنتاجه السابق.

وفي بحث عن **هموم الشباب** للدكتور عبد الرحمن بدوي (**الأديب**، العدد السادس، حزيران ١٩٤٦) ذهبت إلى أنه «ينبغي أن يُنظر إلى هذا الكتاب على أنه أثر فكريّ يتناول كثيراً من قضايا الاجتماع ويحلّلها تحليلاً يدل على غنى فكريّ وافر. ويحسن ألاّ تعتبر «هموم الشباب» رواية أو قصة، لأنها تفتقر إلى عناصر كثيرة (ولا أقول قواعد) لا

تصلح القصّة بدونها، كالحادثة القوية والحوار الصالح (فالحوار في هذا الكتاب ضعيف جداً فضلاً عن أنه طويل مملّ للغاية أحياناً) الخ . . .».

وفي كلامي عن أسلوب الدكتور بدوي، وصفته بأنه «شديد الأسر (إجمالاً) متين التركيب، وألفاظه متخيّرة. . ولكنني لا أفهم لماذا يلذّ له أحياناً أن يُغرق بالغريب ويعمد إلى السجع . . . فانظر مثلاً ماذا يقول في وصف امرأة «فتقدّمت فتاة هركولة، في بطنها دحل، يعلوه حبن، ويهبط به تجل الخ . . .» (. . .) ثم إن في الكتاب أخطاء نحوية وغير نحوية كان يحسن بالدكتور بدوي أن يتلافاها كاستعماله «الرأس» بصيغة التأنيث «رأس مستديرة» و «سويّاً» بمعنى «معاً»، وإضافة الياء إلى تاء التأنيث «فكفانا ما أنزلتيه بنا» (ص ٤٤) و «الصور التي كوّنتيها» (ص ٦٧) و «جعلتيني» (ص ٦٥) ونصب اسم كان في قوله «إلا إذا كان إلى جواره سوارين» (ص ٦٠)».

ولعلّ ما يلفت النظر حقاً أني كنت من أوائل النقاد الذين درسوا الروائي المصريّ الكبير نجيب محفوظ. فقد كتبت منذ زهاء خمسة وأربعين عاماً دراسة عن روايته **القاهرة الجديدة** (**الأديب**، العدد التاسع، أيلول ١٩٤٦) تحدّثت فيها عن إبداعه، فقلت:

«شغلت هذه الرواية الجديدة فكري كما لم تشغله رواية من قبل، فقد ظلّت حوادثها تتقلّب على ذهني، وبقي أبطالها يبرزون لمخيلتي ردحاً من الزمن، لا لأن الرواية جميلة ـ وهي لا شك كذلك ـ وإنما لأنها غنيّة . . . فهي غنيّة بالحوادث، وغنيّة بالتصوير، وغنيّة بالتحليل النفسي. وهذا الغنى جدير بأن يشغل الفكر ويثير اهتمامه ويشعر القارىء أن عناصر «الإبداع» متوفرة لدى المؤلف . . .».

وبعد أن لخّصت الرواية، وصفتها بأنها تصوّر تصويراً صادقاً حياة الشباب المصري، وأنها تتميّز بحسّ شديد للواقعية. . ولكني أخذت على هذا الحسّ أنه يجاوز أحياناً حدوده ويتعدّى منطقه، مستشهداً بمثال «إحسان» الفتاة الشريفة التي قاومت المفاتن والمغريات، واحتقرت والديها اللذين يدعوانها إلى الرذيلة في سبيل إعالة الأسرة الفقيرة، وظلّت محتفظة بشرفها وبحبّها لعلي طه وبرضى ضميرها. . إحسان هذه، هي التي تستسلم للبك، ثم ترضى بأن تتزوّج صديقاً لحبيبها، ثم تسعد في حياتها الجديدة، حياة العاهرة التي يقبل زوجها بأن تكون لسواه، وهي بعد لا تستشعر ندماً ولا تُحسّ تبكيت ضمير. . أليس في ذلك شذوذ فاضح وغرابة جليّة لا تحتملها قصّة واقعية؟ أوليس عجيباً كذلك أن يقبل محجوب ـ في دقائق معدودة ـ بأن يتزوّج فتاة ساقطة لا تعتزم التوبة، وإنما هي مدعوة إلى الإمعان في الرذيلة والسقوط. . . مهما بلغ هزؤ محجوب بالمثل والقيم. . . فإن مجابهة هذا الواقع اللئيم ليست من اليسر والسهولة بحيث يرضى في لحظات أن يحلي رأسه بقرنين ذهبيين!».

بعد هذا المأخذ الموضوعيّ، قلت عن مزايا الرواية:

«بقي هناك أمران يستحقّان الإعجاب، أولهما هذه العبرة الخلقية

«الآداب» في عامها الـ ٣٨

بهذا العدد تدخل «الآداب» عامها الثامن والثلاثين. . . وتعثُّر صدور المجلة، وعدم انتظام ظهورها شهريّاً، يعود بالدرجة الأولى إلى الوضع الأمني الناتج عن الحرب الأهلية في لبنان.

ولكن «الآداب» صامدة، تدافع العقبات والمصاعب، وهي ماضية في الاضطلاع بدورها الريادي في مسيرة الأدب العربي الحديث.

التي يرمي إليها الكتاب من أن احتقار العقائد والمثل والادراع باللامبالاة ومجابهة الحياة بعدم الاكتراث، كلّ هذه لا تنفع صاحبها الفيلسوف شيئاً، بل تؤدّي به إلى أفجع الكوارث، وأن مواجهة الحياة بالصبر والتفكّر ـ مهما حملت من مصاعب ـ أجدى وأوفر نفعاً. وثانيهما خاتمة الرواية: فإن الأستاذ محفوظ عرف كيف يسوقها، فلم يتابع هذه الرغبة السريعة الهيّنة التي يُحسّها القارىء لمعرفة نهاية «البطل»: ماذا حدث لمحجوب بعد أن أُبعد خارج القاهرة؟ وماذا جرى لزوجته: هل ظلّت مخلصة للبك، وهل بقي الزوج راضياً عن علاقتها به؟ وإلى أين انتهت فلسفة محجوب؟ أظلّت «طظ» شعاره الأعلى؟ فلو اهتم المؤلّف بالإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها لأنهى روايته بخاتمة باردة جداً (. . .)».

ثم تحدّثت عن ميزة الرواية في التحليل النفسي العميق، وفي الديباجة المشرقة، بالرغم من وقوع المؤلف ببعض الأخطاء اللغوية(*).

ولم أقتصر، في ما نشرته لي **الأديب** بين ١٩٤٥ و١٩٤٩، على نقد القصص والروايات، بل تناولت عدداً من الدواوين الشعرية التي صدرت في تلك السنوات، ومنها **الخلود** لقبلان مكرزل، و **العنقود** لاسكندر الخوري (**الأديب**، العدد العاشر، تشرين الأول ١٩٤٦) و **العرائس** لابراهيم العريّض، و **وابل وطلّ** لابراهيم عوبديا (**الأديب**، العدد الثاني عشر، كانون الأول ١٩٤٦) **ومن وراء الأفق** لمحمد عبد الغني حسن (**الأديب**، العدد العاشر، تشرين الأول ١٩٤٧) **وغروب** لميشال بشير (**الأديب**، العدد الحادي عشر، تشرين الثاني ١٩٤٧).

(*) في كتاب حديث نشرته دار الآداب بعنوان **نجيب محفوظ، الطريق والصدى** استشهد المؤلف الدكتور علي شلش بهذه الدراسة ردّاً على ادّعاء الروائي المصريّ الكبير بأنّ النقد العربي لم يلتفت إلى رواياته الأولى ولم يهتمّ بأدبه.

وأحسب أني كنت قاسيا في نقدي لديوان محمد عبد الغني حسن الذي كانوا يصفونه بـ «شاعر الأهرام»، وكانت **الرسالة** تنشر قصائده. ولكنّي قدّمت بين يدي الأحكام التي أصدرتها كل المبرّرات التي دفعتني إلى القول بأنه «ليس في شعره ما يثير. ليس فيه ما يثير العاطفة والشعور، وليس فيه ما يثير الفكر ويدعو إلى التأمّل، وهو شعر جامد عاديّ يخلو من الالتماعات العاطفية ومن البدوات الفكرية، وهذا ما يجعله أقرب إلى النظم». ومن الطريف أني أخذت عليه، في ذلك الديوان، خلوّه من الشعر الغزليّ ومن وصف المرأة، وقلت في ذلك: «وأنا لا أكاد أتصوّر أن يكون إنسانٌ شاعراً ثم لا يتحدّث عن المرأة ولا يصفها ولا يتغزّل بها»!...

أصحيح أني كنت قاسياً آنذاك؟ تُرى، أيّ دارس للشعر العربيّ الحديث يُدرج «شاعر الأهرام» في عداد المُبدعين؟

وكان مما يمتّ إلى النقد بصلة حبيّ للمعارك الأدبية، هذا الحبّ الذي ما يزال يلازمني حتى اليوم، ويدفعني أحياناً إلى التصدّي بالردّ العنيف لكل كاتب يتناولني بالأذى، ولو لم يكن يستحقّ الردّ، ولو كنت واعياً أن دافعه إلى انتقادي إنما هو رغبة التسلّق...

هذه النزعة الجدالية أو «العراكيّة»، إذا صحّ التعبير، تجلّت مبكّرة في كتاباتي التي نشرت في **الأديب** و**بيروت المساء** و**الصيّاد** ومجلة **الصباح** الدمشقية التي كان يصدرها عبد الغني العطري.

وأعتقد أن هذه النزعة تدخل في واقع أني كنت أكرّس كلّ نشاطي الذهني للأدب وإيماني بأني ينبغي أن أكون معنيّاً بكل مجالات الحياة الأدبية. أتراني كنت أهيّىء نفسي، على غير وعي مني، لمهمّة الإشراف على مجلة ينبغي أن تلعب دوراً رئيسياً في تطوّر الأدب العربي الحديث؟

إذن، فلا بدّ لي من أن أسهم، في حدود الطاقة، بمختلف ضروب الإنتاج التي أجدني نزّاعاً إليها.

كنت في تلك الفترة، التي سبقت سفري إلى باريس، أكتب بغزارة، و«أحاول» في كل ميدان... وقد استنتجت من نشر مقالاتي وقصصي في المجلات، ولا سيّما في **الأديب**، أني أصبحت «أديباً»، ولو أديباً ناشئاً في رأي بعض الناس...

وأفقت ذات صباح وأنا أتساءل: ولماذا لا «أحاول» الشعر أيضاً؟

«نظمتُ» ما سمّيته قصيدة أردت أن «أجدّد» فيها، ولكني خشيت أن أرسلها إلى **الأديب** لا سيّما وأن صاحبها يُعدُّ من المجدّدين ومن روّاد ما كان يُسمّى قصيدة النثر، على عدم اقتناعي بها... فآثرت أن أُرسلها إلى مجلة **الصباح** الدمشقية.

وحين أخذت **الصباح** في الشهر التالي، فوجئت بأنّ القصيدة منشورة في الصفحة الأولى وقد قدّم لها المحرّر بأنّ هذا «وجه جديد» من إنتاج الأديب اللبناني يسرّ المجلة أن تقدّمه لقرائها!

كانت «القصيدة» على ما أذكر، تبدأ هكذا:

ظمآنُ بائسْ حيرانُ يائسْ!

يا دهرُ مالكَ تظلِمُ قلبي الحزينَ وتكلُمُ

يا دهرُ إني أعلمُ أنّ الغرام تحرُّم

رحماكَ يا ربيّ!

ألقى الحبيب سلاما ورنا يودُّ كلاما

سأل البكاءُ علامَ؟

ونسيت بقيّة «القصيدة العصماء»!

وفي العدد التالي من **الصباح** أدركت أن عبد الغني العطري قد أعدّ مؤامرة عليّ حين نشر «القصيدة»، لأنّه خصّص الصفحة الثانية من ذلك العدد التالي لمقالات شنّ عليّ أصحابها هجوماً عنيفاً وصفوا فيها «القصيدة» بأنها ليست من الشعر في شيء، وأنها هابطة تافهة، ونصحني أحد الكتّاب، ولعلّه رئيس التحرير نفسه تبنّى اسماً مستعاراً، بأن أتخلّى عن قول الشعر وأكتفي بالقصّة والنقد.

وتُبت، منذ ذلك اليوم، عن قول الشعر!

* * *

عام ١٩٤٧ صدر أول أعمالي الأدبية **أشواق**»، مجموعة قصصيّة، عن «دار العلم للملايين»، وقد تكفّلت بنفقات طبعها كلّها، جامعاً هذه النفقات من رصيد راتبي في مجلة **الصياد** وجريدة **بيروت**. ولم تنفد النسخ الألفان المطبوعة إلا بعد خمس سنوات، علماً بأني أهديت عدداً كبيراً من هذه النسخ إلى أصدقائي وغير أصدقائي من الأدباء اللبنانيين والعرب. ولئن كانت «دار الآداب» اليوم تطالب مؤلّفي القصص القصيرة بأن ينفقوا على كتبهم الأولى، أو يشاركوا، على نحوٍ ما بالنفقات، فلأنّ المجاميع القصصيّة هي أقل الكتب رواجاً، وهي تعود، بلا شك، على الناشر بالخسارة إذا تولّى الإنفاق عليها. وأذكر هنا أننا كنّا قد نشرنا للاستاذ يوسف أدريس مجموعة قصصية بعنوان **حادثة شرف** من خمسة آلاف نسخة، ظنّاً منّا أنها ستلقى رواجاً يتناسب وشهرة هذا الأديب المصري المعروف، ولكن الطبعة ظلّت قرابة عشر سنوات حتى نفدت.

استقبل النقد مجموعة (**أشواق** استقبالاً راوح بين المدح المبالغ فيه، والنقد الموضوعيّ النزيه. ويدخل في الباب الأول ما كتبه الكاتب العراقي شاكر خصباك في **الأديب** (العدد الثاني، شباط ١٩٤٧) وكان مما قاله:

«ها هي بشائر العبقرية تبدو جليّة في قصص بعض أدباء الشباب كآثار القصاص المصري الأستاذ نجيب محفوظ، والقصاص اللبناني الأستاذ سهيل إدريس، وغيرهما من القصاصين. وقد أصدر الأستاذ سهيل مؤخراً باكورة تآليفه بعنوان «أشواق»، فبرهن به على خيال قصصي خصب ومقدرة فنيّة فذّة».

وبعد أن حلّل الكاتب معظم الأقاصيص بالثناء والتقدير، موردا بعض المآخذ على بعضها، أنهى حديثه بقوله «ولا يسعني أخيراً إلا أن أقول إن مجموعة «أشواق» نصر عظيم للقصّة اللبنانية».

ولست أشكّ في أني تقبّلت ذلك الكلام، حين نُشر في

الأديب، بزهو كبير وفرحة عارمة... ولكنني إذ أعود اليوم إليه أسخر من الناقد ومن أحكامه الجارفة التي لا تمتّ إلى الحقيقة بصلة!

ولقد صدرت **أشواق** مرة أخرى في **أقاصيص أولى** من سلسلة «قصص سهيل ادريس» التي نشرت عام ١٩٨٣. وقلت في المقدمة، تبريراً لإعادة نشرها: «هل يحقّ لمؤلّف أن يحجب عن القرّاء أثراً أدبياً كفّ عن أن يمثّله؟» واستطردت أقول: «إنني أبتسم الآن لدى قراءتي لكثير من هذه الأقاصيص الأولى... وأحزن أحياناً لما في بعضها من سذاجةٍ أو فجاجة، وأتململ لما في بعضها الآخر من تكلّف في الأسلوب وتقعُّر في اللغة وحشو وإطناب، حتى لأنكر أني أنا كاتبها... ثم أذكر السنّ التي كُتبت فيها، وأذكر الثقافة المحدودة التي رفدتها، وأذكر التجربة الضيّقة التي ألهمتها، فتنشأ لدي القناعة بأنني لا ألتمس المعاذير إذا حكمت بأنها من إنتاج الشباب الأول الذي يفتقر إلى النضج الحياتي والنضج الفني جميعاً...»

ومما يدخل في الباب الثاني، من النقد الموضوعيّ النزيه، ما كتبه الأديب اللبناني سعيد تقي الدين في جريدة **بيروت ـ المساء** عام ١٩٤٧. وأنا أرجىء الحديث عن هذا النقد إلى الحلقة القادمة التي سأخصّصها كلّها لسعيد تقي الدين، هذا الوجه المبدع الفذّ، مسرحيّاً وقصّاصاً وناقداً، الذي هو نسيج وحده في أدبنا العربيّ الحديث.

***

في العام التالي، ١٩٤٨، صدرت مجموعتي القصصية الثانية **نيران وثلوج** عن «دار العلم للملايين» على نفقتي الخاصّة أيضاً.

وكان من الذين تناولوها الناقد المصري المعروف المرحوم الاستاذ سيّد قطب الذي كنت قد تعرّفت به في القاهرة، وكنت قد أهديته نسخة منها، فكتب لي رسالة يبدأها بقوله:

«صديقي سهيل... وصلتني «نيران وثلوج» في بريد الأمس (٢١ ـ ٦ ـ ١٩٤٨) وفي صباح اليوم أكتب إليك، أو إلى «الأديب» عن رأيي في نيرانك وثلوجك».

وواضحٌ أن سيد قطب حين أرسل رسالته إليّ، خيّرني بين أن أطويها وأن أنشرها، فآثرت أن أحملها إلى **الأديب** وأطلب نشرها، على ما فيها من نقد أكثره سلبيّ وأقلّه إيجابيّ. وكان قد سبق أن وقفت مثل هذا الموقف حين وافاني سعيد تقي الدين برسالة طويلة ضمّنها رأيه، وفيه قدر كبير من النقد اللاذع، على مجموعتي الأولى **أشواق**، فحملته إلى **بيروت ـ المساء** دون ما تردُّد، لأنني كنت، على ثقتي بنفسي، ما زلت أعدُّني «أديباً ناشئاً» يفتقر إلى النصح ممن سبقوه في درب الحياة والفنّ، ولا يجد غضاضة في إعلان ذلك.

وأنا أسجل لنفسي هنا، بكثير من التواضع، أنني ظللت على هذا السلوك حين أصدرت **الآداب**، فأفسحت فيها المجال واسعاً لكثير من الأقلام التي هاجمتني، فكنت أشدّ احتراماً لنفسي ولها من أن أطوي نقدها، وكنت أوثر أن أنشر دعواها وأردّ عليها. ولعلّ هذا مما جعل قرّاء **الآداب** يحترمونها تقديراً منهم لموضوعيّتها.

ولا ريب في أن الاعتزاز قد داعب مشاعري أن يكتب عن قصّاص ناشىء مثلي أديب وناقد كبير كسيّد قطب كان قد خاض على صفحات **الرسالة** معارك ضارية مع العقاد وسواه من عمالقة الأدب العربيّ. ولعلّه قد زادني اعتزازاً أن يذهب سيد قطب إلى القول «... تستطيع أن تعزو شعوري تجاه كتابك ـ إذا لم يعجبك ـ إلى أنني مكدود الذهن، أو إلى أنني سيّىء التذوّق لأدب الخلق والإنشاء في فترة أنا مستغرق في جوّ البحث والتنقيب بين الكتب الصفر والغبر من مخلفات القرون الهجرية الأولى، فقد لا أصلح بحالتي هذه لقراءة الأقاصيص!»(**الأديب**، العدد الثامن، آب ١٩٤٨).

والحكم الأوّل الذي أصدره سيد قطب على **نيران وثلوج** قد داعب، بلا شك، غروري حين قال «إنه ليس من البعيد أن تكون كاتب أقصوصة في مستقبل قريب»!

وقد أورد الناقد عناوين عدّة قصص وصفها بأنّها «مشروعات أقاصيص ناقصة»، واستثنى «قبلة اليد» التي قال إنها «الاقصوصة الكاملة السليمة، وإن خلت من المفاجآت العنيفة، بل ربما لأنها خلت من المفاجآت العنيفة! فهكذا تسلك فتاة يدخل إلى قلبها شاب، حينما يقعد التردُّد أو السذاجة أو الحذر بهذا الشاب عن الحركة المناسبة في اللحظة المناسبة!»

ويستطرد إلى القول: «أنت هنا قصاص بديع. لأن أحداً لا يشكّ في أنك صادق. ولأنك لم تأت حركة واحدة غير طبيعية، تكشف لعبتك، وتوقظ القرّاء إلى أنك تؤلّف «أقصوصة»، فكلهم يحسبونك تروي واقعة.. وهذا هو النجاح!»

واستثنى كذلك «أصداء»: «أقصوصة أقرب ما تكون إلى الكمال» وقصة «أقوى من الحياة» التي فيها طعم أقصوصة ناضجة، ولكنها لا تبلغ مستوى «قبلة اليد»، لأنها ليست مثلها بساطة عرض، وهدوء جريان في مجرى الحياة البسيط العميق».

أما القصص التي سجّل عليها مآخذ، فهي «نيران وثلوج» و«استشهاد» و«الصمت المجرم» و«عطر ودم» و«التضحية المشتركة» و«الحرمان» و«أحلام ضائعة».

وهناك ناقد مصريّ آخر تناول **نيران وثلوج** هو المرحوم أنور المعداوي.

وهناك ناقد مصريّ آخر تناول نيران وثلوج هو المرحوم أنور المعداوي الذي سأفرد له، لاحقاً، فصلاً خاصّاً يستحقُّه، لما كان لعلاقتي الأدبيّة به من تأثير وفضل، وإن كان أحد الكتّاب قد حاول أخيراً تشويه هذا الفضل بما دسّه من إيحاءات وإيماءات أقلّ ما توصف به أنها تثير السخرية!

المساءلات



محمد القيسي

قِرى

لمن تُرى تُسلسلُ الرحيقْ
لعابرِ الطريقْ
لقادمٍ عمَّا قليلْ
يهلُّ نحو بيتكْ؟
أم لانتظاركَ الطويلْ
وأنتَ ها هنا رهينُ صمتكْ
هلْ تفصحُ العينانِ أيها الدليلْ
وتستريحُ منْ عناءِ مَوتكْ!

وحشة

تُصغي وتصمتُ فيك أوتارُ
ماذا يقولُ الغيبُ،
أو
يحكي لكَ الجارُ
لا شيءَ حولَكَ غيرُ روحِكَ
وَالمدى
وَالغيمُ
وَالنارُ
تخبو، وأقرأُ في الأصابعِ ما أرى
وَالوجهُ أسرارُ.

أوجز خطابك

أوجزْ خطابَكَ،
كلُّهم ناموا وأنت تجاهدُ القَولا
هُمْ يغمضونَ القلبَ عن وَجَلٍ،
وَأنتَ مسافرٌ لا يعرفُ الوَجَلا
أوجزْ لقد مرُّوْا إلى
أهوائهمْ
وَتبعثروا مَلَلا
أبقوكَ نهبَ الليلِ،
ما أبقوا لنا سَعَفاً
وَلا أبقَوْا لَنا حقْلاَ.

ثم يهمي مطر

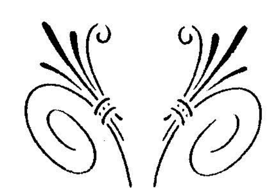
ما الذي تنتظرُ
لا هوىً، أو خبرُ
أنتَ غَنَّيتَ طَويلاً
وَرَماكَ السَفَرُ
أيها الرأسُ الذي فاض بَياضاً
وَبَراهُ العُمُرُ
تَعبرُ الآنَ على الأهدابِ ريحٌ،
ثُمَ يَهمي مَطَرُ.

عمان
١٩٩٠/١/٥ م

قضايا «قراءة» المسرح العربي / النص المسرحي

(ملحوظات نظرية ومنهجية)

بشير القمري(*)



«لا يمكن أن نتصور شعرية تاريخية بمعزل عن تعوّد نظام مـواثيق القراءة» (ف. لوجون).

١ ـ مدخل تمهيدي: حول «قراءة» المسرح العربي:

١ . ١ . من أهم القضايا التي تفرض نفسها عندما يتعلق الأمر بنشأة وتطور المسرح في الأدب والإبداع العربيين قضية «قراءة» المسرح العربي من منظور إشكالية التكوّن والتحولات التي مرّ بها هذا المسرح. ونستطيع منذ البداية القول بأن أغلب الآراء التي تناولت هذه العناصر ـ النشأة، التطور، التكون، التحوّلات ـ تصبّ في اتجاهين:

أ ـ اتجاه ينفي عن الأدب والإبداع العربيين وجود مسرح عربي قبل عملية الاتصال بالغرب (أوروبا أساساً)، والاحتكاك بثقافته وأدبه ـ إجمالاً في القرن التاسع عشر بعد حملة نابليون على مصر. وهو الاتجاه الذي يندرج ضمن ما يطلق عليه عادة «المثاقفة مع الغرب». وهي المثاقفة التي أفرزت من بين ما أفرزته من مقومات ثقافية الترجمة والنقل، والاقتباس والتجريبَ قبل التأهيل، ليس في مجال المسرح فقط، وإنما في مجالات إبداعية أخرى كالشعر والقصة والرواية، والمقالة بشتى سجلاتها، والنقد الأدبي ثم السينما في ختام المطاف.

ب ـ اتجاه يقول بوجود مظاهر مسرحية في التراث الأدبي الإبداعي العربي القديم منذ تشكّل الثقافة العربية الكلاسيكية. وهي المظاهر التي يطلق عليها أصحاب هذا الاتجاه عادة صفة (اسم) الأشكال ما قبل المسرحية. ومنها مظاهر «السّمر» و«الاحتفال الديني» كبكاء ورثاء قتلى الحروب وتشخيص حالاتٍ من التفجع والفجيعة مثلما عكست ذلك احتفالات الشيعة بموت الحسين بن علي في كربلاء. تضاف إلى ذلك مظاهر أخرى كالمواسم الثقافية التي عرفتها الثقافة العربية الإسلامية بعد الفتوحات على امتداد الأمبراطورية في المشرق والمغرب على السواء، ومن ذلك ظواهر «القصّ الشعبي» في سرد أخبار السير الشعبية وقصص البطولات، وظاهرة «المقامات» و«خيال الظل» و«الحلقة» و«مسرح البساط» و«سُلْطَانْ الطَّلَبة» و«سيرْ الكتفي» وسوى ذلك. ولا يقف الأمر عند هذه المظاهر التي عرفتها هذه الثقافة الإسلامية، بل إن رواد هذا الاتجاه يعودون بهذه الأشكال ما قبل المسرحية إلى العصر الجاهلي ليدرجوها ضمن مظاهر الاحتفالات التي عرفها العرب في هذا العصر ومنها «الأسواق» ـ عكاظ، أذرعات، ذو المجاز، ذو الوجنة مثلاً ـ التي كانت تقوم بوظائف متعدّدة منها الاحتفال بمواثيق الصلح بين القبائل المتحاربة، والخطوبة والزواج، وإنشاد الشعر والمباريات المختلفة (سباق الخيول والفرسان).

١ . ٢ . إن هذين الاتجاهين ـ في تقديرنا ـ متكاملان، وبقدر ما يجعلنا الاتجاه الأول نميل إلى تشغيل أدوات ومفاهيم من حقول معرفية محددة هي الدراسات المقارنية والتاريخ الأدبي وسوسيولوجية الأدب مثلاً، وذلك للاهتداء إلى أسباب وعوامل التأثير وتبادل التأثير بين الأدب العربي الحديث والمعاصر، وبين الآداب الغربية، بقدر ما يجعلنا الاتجاه الثاني نميل إلى تشغيل أدوات ومفاهيم أخرى للقيام بما قد نسمّيه حفريات الثقافة العربية القديمة من منظور انتربولوجي ـ

(*) أستاذ مساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانية / القنيطرة (المغرب).

ثقافي. ونقصد بذلك جملة الأسئلة الإشكالية التي تصبّ في مجال قراءة الماضي الثقافي لدى العرب قديماً، والاهتداء إلى جملة العناصر المكونة للثقافة العربية باعتبارها ثقافة مترسّبة وذات بقايا هي مزيج من الشفوي والمكتوب، ومن السمعي والبصري والإنشادي والإيقاعي، والحركي والتعبيري، كما تمخضت عن ذلك البنيات الذهنية والسلوكية والشعورية والقولية العربية عبر أدوارها المختلفة؛ وهي تنتقل من ثقافة سمعية مشهدية احتفالية إلى ثقافة مكتوبة مؤسسية. ورغم أن هذا الأفق (قد) تنتصب في طريقه عوائق عدم وجود علامات وقرائن (وثائق، أخبار مدونة، نصوص مفاتيح وشواهد) تجسّد هذه الحالات بشكلٍ مباشر، فإننا نستطيع المراهنة على جملة الاقتراحات النظرية والمنهجية التي تمدّنا بها بعض الحقول المعرفية في مجال علم (علوم) الأدب المعاصرة، ومنها اقتراحات الشعرية (La poétique)، واقتراحات نظرية التلقّي (Théorie de réception) مثلاً، مع مراعاة خلق نوعٍ من الحوارية (dialogisme) بين تصوّرات ومفاهيم هذه الحقلين في مجال دراسة تطوّر الظاهرة الأدبية الإبداعية ـ الظاهرة المسرحية ضمنياً ـ من منظور دراسة الأجناس والأصناف والأنماط والأشكال. وهو الأفق المعرفي الذي لا يمكن أن يتحقق في تقديرنا إلا على أساس التمييز بين شعرية النص المكتوب، وشعرية النص المعروض (المشاهد). ذلك أن طبيعة اشتغال النص الأول من منظور هذه الشعرية ذاتها تختلف عن طبيعة اشتغال النص الثاني من منظور التلقّي: إن الأمر يتعلّق في العملية الأولى بتشخيص صيغ الخطاب وتمظهراته سواء على مستوى الكتابة والتلفظ (L'énonciation)، أو على مستوى سجلات التجنّس (La générisation)(نسبة هذا النص أو ذلك إلى المسرح الكلاسيكي مثلاً)، بينما يتعلّق الأمرُ في الحالة الثانية بتشخيص عملية تَقَبُّلِ المشاهد (المتفرج) للعرض المسرحي وقد تحوّل من وضعه المسنّن الأول (الكتابة) إلى وضع آخر قوامه تداخل عدة مستويات هي الإخراج بكل تقنياته المتداخلة (الأداء، التوزيع، الديكور، الإنارة، الموسيقى التصويرية)، ومستويات تفاعل المتفرج مع العرض انطلاقاً من أفق انتظاره وموسوعته المرجعية مثلاً.

١ . ٣. قبل بلورة مجموعةٍ من الفرضيات النظرية والمنهجية بصدد كل هذه القضايا أود في البداية أن أثير مسألة منهجية أساسية هي: ماذا نقصد بـ «القراءة»؟

إن القراءة كمنهج تفكيكي هي جملة القناعات المعرفية التي تجعل كل نص أدبي (نص مسرحي هنا) ذا قابلية للانغلاق والانفتاح من حيث هو بنية لغوية سيميائية (أو شكلية) ذات أبعاد تحيل على الداخل والخارج من مظاهر الاشتغال الدلالي، ثم استغلال كل المقترحات التي تقدمها علوم الأدب للكشف عن عناصر التدال (La signifiance). ومن ثم يمكن أن نراهن على المقاربات السوسيولوجية والبنيوية والشعرية والتلفظية والتداولية لإدراك خصوصية اشتغال الخطاب المسرحي، وخصوصية مكوناته بالنسبة إلى ذاته؛ ثم بالنسبة إلى غيره من الخطابات الأخرى. ولعلّ أول منطلق يمكن الاستناد إليه في هذا الاتجاه تصوّر الخطاب المسرحي نصاً مكتوباً ومغلقاً وأحادي اللغة (انظر، ر. لافون وف. غارديس ـ مادري، ٧٦، ص ٢٢/٢٣)، وذلك «لأن استراتيجيّة النصوص المنطوقة (الشفوية بالتحديد) تختلف بالفعل في مظهرين أساسيين عن استراتيجية ما هو مكتوب: أولاً، لأن وضع الذات (الفاعل / العامل) ليس هو الوضع الذي تكون عليه هذه الذات في النصوص الشفوية، ويشكّل هذا الحدث عاملاً أساسياً [. . .]. وثانياً، لأن النص المكتوب هو نتاج [. . . .] محكوم بمنظور ظهوره الذي يختلف ويتحكم في شروط إِنْتاجِهِ وتَلَقّيهِ» (نفسه، ص ٢٢). أما كونه نصاً مغلقاً فهذا يعني أنه يمتلك فضاءً نصياً يتحكم في بِنْيَتِهِ من حيث المقطعية (Segmentation) والتتابع (Succession). ونعني بالمظهر الثالث (اللغة الواحدة) كون هذا النص يحيل على «حدث ثقافي نوعي» (نفسه، ص ٢٣): إنه بعبارة أخرى نِتاجٌ اجتماعي، وبالتالي فانه أسير جهازٍ تصوري يرتبط بمعاينة تطور المجتمع الذي هو بمثابة سنن لهذا النص.

١ . ٤. إن من شأن هذا التصوّر البنيوي أن يجعلنا نتصوّر قراءة النص المسرحي المكتوب قراءةً محكومةً بالعديد من التقلّبات على مستوى المفاهيم والتصورات المستعملة من حيث الاحتكام إلى هذا الحقل أو ذاك من الحقول المعرفية. فبقدر ما (قد) نميل إلى مراعاة طبيعة المظهر الشكلي داخل النص المسرحي تارةً، بقدر ما (قد) نراهن من نجانب آخر على اعتبار المشخّصات (Les didascalies)، وعلى النحو السردي السيميائي الذي يشغل نظرية النماذج العاملية (Les modèles actantiels) في دراسة المبنى والمعنى الحكائيين بالمفهوم الشكلاني أولاً، ثم بالمفهوم الغريماسي بعد ذلك. وهكذا لا نملك سوى أن نسلّم بضرورة تعددية القراءة (أو القراءة المتعددة) عندما يتعلّق الأمرُ بالنص المسرحي (المكتوب هنا). وهي التعددية (التعدد) التي تجعلنا (الذي يجعلنا) نتصوّر هذا النص ثنائي التمظهر: فمن جهة يبدو نصاً مغلقاً من حيث مورفولوجيته، ومن جهة أخرى يمتلك قابلية الانفتاح من حيث الدلالة والمرجع والإحالة على قوانين تشكّل البنى الرمزية والأنساق الفكرية والعقلية والإيديولوجية الموازية لإنتاج الخطاب المسرحي كملفوظات قائمة في خلفيته. ومن شأن هذه الثنائية المتمفصلة بشكل مضاعف أن تجعل النص المسرحي ـ على غرار النص الشعري أو النص السردي مثلاً ـ قابلاً لعدة قراءات انطلاقاً من طبيعة التمظهر ذاتها. ومن ثم تكون كل قراءة قراءةً ممكنةً، لأن النص المسرحي ينهض أصلاً على ممكنات الكتابة والأدب والتخيل (انظر بصدد هذه الفكرة أعمال وكتابات أ. إيكو U. Eco، ور. بارت R. Barthes، وم. مارجسكو (M. Margescu).

٢ ـ «قراءة» المسرح العربي بين الشعرية التاريخية والشعرية البنيوية:

٢ . ١ . إن المقصود بالشعرية التاريخية هنا هي شعرية الأجناس الأدبية عموماً، وشعرية الأشكال المسرحية ضمنياً من منظور تعاقبي (دياكروني) يعمل على مراجعة سيرورة تطور هذه الأجناس والأشكال انطلاقاً من مقولة التطور. وهي المقولة التي تبدو من منظور يوري تينيانوف (J. Tynianov) (١٩٢٦) محكومة بقانون قابلية التغير الأدبي (La variabilité littéraire) التي تعني «تطور المجموعة» (ورد في ر. تودوروف، ١٩٦٥، ص ١٢١)، وتعمل على استخلاص المعايير الخاصة بنسقٍ ما، وتفسير ظواهر تعود إلى نسقٍ آخر علماً بأن ما تسعى إلى إثباته هذه المقولة ـ ويسعى إلى استنتاجه هذا القانون ـ هو حلول أنساق بعينها محلّ أنساق أخرى. ولا يتم هذا التصوّر إلا باعتبار العمل الأدبي (الفني عموماً، والمسرحي ضمنياً) نسقاً (نظاماً) داخل نسق أشمل هو الأدب. وينتج عن ذلك نوع من الدراسة المعاينة لهذين النسقين ـ العمل الأدبي والأدب ـ لاكتشاف أصول الانبثاق والنشأة، والتطور والتحول، والاختفاء والتناسخ والانقراض أحياناً، ثم اكتشاف قوانين التجنّس (Les lois de générisation) بالنسبة إلى كلّ شكلٍ بمعزلٍ عن شكلٍ آخر قبل اكتشاف (والاهتداء إلى) قوانين المماثلة والمشابهة بينها. وهي القوانين التي نسميها عادة قانون الجنس الأدبي الذي يجعلنا لا نحكم على عمل أدبي ما إلا من خلال قيمته الخلافية داخل الأدب أي «تعالقه إما مع المجموعة الأدبية، أو تعالقه مع مجموعة خارج ـ أدبية» (ي. تينيانوف، نفسه، ص ١٢٤ ـ ١٢٥).

٢ . ٢ . يقودنا هذا التصوّر إلى اعتبار الأدب عامة، والأجناس الأدبية بخاصة، ثم الأشكال الأدبية بصفةٍ أخص (ومنها الأشكال المسرحية) تتطور بشكل دائري محكوم بمنطق التقدم إلى الامام مع الاحتفاظ ضمنياً بمظاهر موروثة وعتيقة تجعله ـ التقدم ـ بدوره محكوماً بقانون النفي والإثبات، أو بما يسمى عادة قانون الخرق والانزياح في شتى النماذج التصورية التي درست (تدرس) قضايا التطور الأدبي. وقد مارس م. باختين مثل هذه الفرضيات في شعرية الرواية الدوستوفية (م. باختين، ١٩٧٠) عندما عمل ـ وهو يدرس أدب دوستويفسكي الروائي ـ على العودة إلى أصول الأدب الإغريقي القديم ليبحث في تكون الأجناس والأشكال التي ذهب إلى افتراض أن روايات وقصص هذا الكاتب الروسي تذكّر بها، ومنها الملحمة والتاريخ، والبلاغة القديمة والحوار السقراطي إلى جانب الأجناس التي ترتّبت عنها ومنها الأدب الساخر والهزلي، والأدب الكرنفالي مثلاً. وهي الأجناس التي احتفظت في نظر م. باختين بعناصر كانت قائمة في الحوار السقراطي مثل «البحث عن الحقيقة». واعتماد «الأناكريزْ» و«السانكريزْ»، واستعمال عنصر «السجال» و«الرد» (Réplique) و«الحجاج». وتشخّص «المينيبي» (La minépée)(*) هذه المظاهر بامتياز.

ونستطيع ـ بناءً على هذه الفرضيات، وعلى نموذج م. باختين المذكور ـ أن نسلّم ـ فيما يتعلق بقراءة المسرح على ضوء مقترحات الشعرية التاريخية ـ بأن الأشكال المسرحية بدورها تخضع في تطوّرها لقوانين قابلية التغيّر والاحتفاظ بعناصر العتاقة وهي تتحوّل من حالةٍ إلى حالةٍ. بل إننا ـ عندما يتعلّق الأمر بالمسرح العربي ـ نراهن على إمكان استغلال هذه الشعرية واقتراحاتها وتطبيقاتها بهدف تصوّر بناء نظرية للأشكال المسرحية العربية القديمة وما قابلها مما قد نسميه بالأشكال ما قبل المسرحية، ومنها مظاهر الاحتفال بشتى تجلياتها الدينية والثقافية والاجتماعية. وهي الأشكال التي تعكسها الثقافة العربية العتيقة من خلال مظاهر الأسواق (عكاظ، أذرعات، ذي المِجَنّة، ذي المجاز، المربد)، والمواسم (الحج، العمرة) والتجمعات التي كانت تُعقد للسمر وتبادل المعارف، ومن ذلك أيضاً النوادي والمجالس الأدبية، والمعارضات الشعرية والمقامات والقص الشعبي.

٢ . ٣ . أما الشعرية البنيوية فنقصد بها تلك الشعرية التي تسعى إلى بلورة مقولاتٍ عامة تعين على الاهتداء إلى جملة قوانين تشترك فيها الأجناس الأدبية من حيث طبيعة الخطاب (Le discours) واشتغال مستوياته داخل النص. ولعل أول سؤال يفرض نفسه في هذا السياق هو سؤال: إلى أي مدى يمكن استدراج مفاهيم وتصوّرات شعرية النص الأدبي عموماً، وشعرية النص السّردي بصفةٍ خاصة لتصوّر شعرية النص المسرحي؟

إن أول منطلق لهذا التصوّر ـ في تقديرنا ـ هو اعتبار المسرح بدوره ـ ومن خلال أجناسه المعروفة، وسجلاّته المتداولة ـ جنساً يقوم على السّرد (المحكي) (Le récit). وهي الفكرة التي يعكسها ر. بارت (R. Barthes) في مقالته الشهيرة «مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات» (١٩٦٦) عندما يقول بوجود المحكي في «المأساة، والدراما، والملهاة، والپانتوميم» (نفسه، ترجمة ح. بحراوي، ب. القمري، ع. عقّار، مجلة **آفاق**، عدد ٨/٩، ١٩٨٨. ص ٧). على أن الشعرية في هذا المجال مطالبة بأن تنطلق من نصوص بعينها لصياغة قوانين تنسحب على نصوص أخرى شريطة أن تحتكم إلى نظرية في الوصف والتحليل والتفسير، ومطالبة في نفس الوقت بالتمييز بين شروط تمظهر الخطاب المسرحي مكتوباً، وشروط تلقيه (Réception) عندما تقوم وظيفته التداولية على العرض. وحينئذ نكون إزاء ما يمكن أن نسميه شعرية التلقّي، أو جمالية التلقّي. ويفرض مثل هذا التمييز نفسه عندما ندرس خصوصية الفعل المسرحي في الحالتين معاً: في الحالة الأولى يكون النص المسرحي محكوماً بقوانين الكتابة على غرار النص الشعري أو النص السّردي، ويكون محكوماً في الحالة الثانية بقوانين اشتراك

المتلقي في إنتاج المعنى والدلالة. ويقودنا مثل هذا التمييز إلى ربط الشعرية البنيوية بمسألة التلفظ (L'énonciation) أساساً، علماً بأن العرض المسرحي يتحول من لحظة السرد / الحكي إلى لحظة الفعل (الحركة) التي تفترض وجود مشخصات أخرى هي القول والأداء بكل مظاهرهما المتداخلة.

٣ ـ شعرية النص المسرحي ومسألة التلفظ:

١.٣. إننا نعني بالتلفظ جملة العناصر الظاهرة والخفية التي تجعل التواصل اللّغوي داخل النص الأدبي عموماً، والنص المسرحي مثلاً، نابعاً من حضور ذات متكلمة قصرياً أو بشكل عفوي. وهي العناصر التي تجعل اللغة الأدبية محكومة بشروط إنتاج تخضع من جهتها للخلفيات المتحكّمة في التّعبير والتشخيص؛ كما تخضع للسياق العام مرجعياً ومعرفياً (ثقافياً بصفةٍ عامة). وإذا كنا في مجال التواصل الأدبي قد نجد صعوبة في تصور طبيعة التلفّظ عندها يتعلّق الأمر بنصوص أدبية (د. مانغونو، ١٩٨٦)، فان الأمر يزيد تعقيداً في مجال المسرح، لأن التلفظ كمظهر قولي يتحكم في أواليات الخطاب من حيث المراوحة بين التوضيع والتذويت (= الصوغ الذاتي للغة) يجعل «من يتكلم» داخل النص (العرض) المسرحي يختلف عن موقعه بالنسبة إلى النصوص الأدبية التي تنتمي إلى سجلات (أجناس) أخرى، وذلك لأن الخطاب المسرحي ليس «خطاباً مباشراً». ويضيف (مانغونو): «إن المؤلف [داخل الخطاب المسرحي] يبدو غائباً، ويترك الشخصيات تتحاور بطريقة مستقلة عن بعضها البعض. أكيد أن المؤلف هو المسؤول عن كل ما تدلي به الشخصيات [المسرحية] من آراء واقتراحات، كما هو الأمر داخل الرواية، إلاّ أن الذوات (= ج. ذات) التي تدلي بقولها (= كلامها) ليست من طينة الشخصيات التي تكون تلفظاتها محتملة [...]، فهي لا توجد إلا داخل تلفظاتها. كل هذه العُدّة تنهض على تعدّد صوتي ملتحم في النهاية، هو التعدّد الذي نميز بواسطته بين «الذات القائلة» (= فاعل القول) ـ الممثل الذي يقوم بالدور ـ وبين «المتكلم» (الدور) «(نفسه، ص ٧٣). وهكذا يتضح أن المسرح يشكّل إذن «صيغة تلفظ، أدبي فريد [...] لا يحيل على الاستعمال المعتاد للّغة. فهو يفترض تراكب مجموعة من المواقع (= المحلات) التلفظية داخل تلفظ أوّلي شامل» (نفسه).

٢.٣. إن من شأن هذا الرأي أن يطرح سؤالاً مركزياً هو: من «يتحدّث» (يتكلّم) داخل النص (العرض) المسرحي: هل هو المؤلف؟ أم الشخصية؟ أم الذات الواعية؟ وهل يمكن اعتبار الخطاب المسرحي خطاباً متعدداً من حيث «اللغة» و«الأصوات»؟

ولكي نقارب جملة هذه الأسئلة قليلاً وعلى وجه التقريب نبادر إلى القول بأن مسألة التلفّظ داخل المسرح تشكّل صيغةً أدبية تتميز من حيث استعمال اللغة، ومن حيث قابلية التواصل. وذلك لأن هذه اللغة حسب د. مانغونو. تفترض التمييز بين «(١) ـ العلاقة التي تتأسس بين المؤلف والمشاهد (أو القارىء تقديراً). وفي مثل واقعة التلفظ هاته ليس الملفوظ، سوى المسرحية ذاتها، أي مجموع ردود الشخصيات [في موادها]. (٢) ـ مختلف أوضاع التلفّظ المقدَّمة (= المعروفة والمشَخّصة) على الخشبة، أي تبادلات التأثير (= ردود الفعل) بين الشخصيات» (نفسه). وهكذا يكون المتقبل (= المتلقّي) مطالباً بالقيام بعمل مضاعف: «تأويل ما تقوله الشخصيات»، والاهتداء إلى من «يتحدث» داخل كل خطاب. ومن ثم نجد أن الخطاب المسرحي ـ وعلى غرار الخطاب الروائي والخطاب القصصي (السّردي عامة)، أو غيرهما من الخطابات المتداولة داخل المجتمع ـ يتخذ صفة نواة ملفوظ مضاعف ذي سمتين: ملفوظ خطي يوجد في حالة تعالق دائم مع بنية الخطاب المسرحي لغوياً (تركيبياً) ودلالياً، وملفوظ مموّه يخفي داخل نبرته (نبراته) «أصوات» من «يتحدثون» عبر الملفوظ الأول. ومن طبيعة الملفوظ الثاني أن يظلّ مفتوحاً باستمرار على ذاتية الكاتب (المؤلف) ووعيه بالعالم، وعلى المجتمع والثقافة بشكلٍ عام. بل إنه ـ الملفوظ الثاني المفتوح ـ يتخذ صورة مصفاةٍ تقطّر كل الأوعاء (= ج. وعي) القائمة في خلفية الملفوظ الأول، وتقطّر في نفس الوقت مجمل «اللغات» و«اللّغيات» الاجتماعية والإيديولوجية كما تكشفت عن ذلك نظرية تعدّد الأصوات (= البوليفونية) من خلال أعمال م. باختين مثلاً.

٣.٣. ولكي نقدم تشخيصاً نموذجياً لهذه الفرضية ومجمل عناصرها نسوق مثالاً من نص مسرحية **الملك أوديب** لتوفيق الحكيم. فعندما يقول تيرزياس مثلاً: «لك يا أوديب إرادة، وفي يدك قوة، وفي عينيك نور» (ص ٧٣ من المسرحية) نحسّ بانتقال هذه الشخصية (تيرزياس) من موقعها الذي تحتله رمزياً داخل النص كرمز للقدر والسماء إلى موقع آخر هو موقع الإنسان العادي الدّوني الذي يحقد على الآخر، ويغار منه، ويهيىء للإيقاع به. ومن ثم يكون هذا الملفوظ، الذي «نطق» به تيرزياس ملفوظاً مضاعفاً ـ إن لم يكن ملفوظاً «هجيناً» بالمفهوم الباختيني ـ يحمل في ثناياه تشكّل وعيَيْن هما: وعي تيرزياس كرجل دينٍ وكشخصية كاهن أعمى في المسرحية مرجعياً، ووعي الذات البشرية في صورتها المطلقة. وحينئذ يلجأ إلى «التعبير» بصوت آخر يُبَطِنُ الصوت الأول. وهكذا يتحول أوديب بدوره إلى ذات أخرى غير الذات المتعارف عليها في المأساة الإغريقية وأسطوريتها المتحجرة دلالتها ومعناها هي الذات المعاكسة لذات تيرزياس الأخرى. ويقول أوديب رداً عليه في هذا الصدد: «إني أعرفك تيرْزياس، مثلك لا ينفض يديه مما حوله إلاّ لأمرٍ» (نفسه).

ويعكس مثل هذا الحوار وغيره بين الشخصيتين المسرحيتين المذكورتين درجاتٍ متفاوتةً من الحوارية المتفاوتة والمتوارية خلف (وفي) الملفوظ المركزي داخل النص (العرض) المسرحي، ومنها درجة الوعي بالذات بالنسبة إلى كلّ شخصية على حدة قبل وعيها بذات الأخر. ومن ثم يتنامى صوت الجدال (والجدل) بين الذاتين

معاً، وبين الذوات الأخرى جميعها. مرة يقول تيرزياس: «إنها لمتعة كبرى أن أرى ما يجري عندما أدع الأمور في يد القدر» (نفسه، ص ٣٤)، فيعكس بذلك لحظة وعي تسعى إلى التحول بالتدريج من موقع للقول (التلفظ) إلى موقع آخر قبل أن يقول أوديب في لحظة لاحقة: «فأنا لا أخشى الحقيقة، بل إني لأنتظر اليوم الذي أطرح فيه عن كاهلي الأكذوبة الكبرى التي أعيش فيها منذ سبعة عشر عاماً» (ص ٧٥ من المسرحية). ومن شأن هذا الملفوظ الأوديبي - قياساً على ملفوظ تيرزياس - أن يعكس من جهته خصوصية شخصية أوديب - إلى جانب خاصية التحوّل - التي تبدو منفتحة على الآخر وعلى نفسها، لأنها تدرك ذاتها. ويتضح ذلك أكثر عندما نشدّد على عبارة «الأكذوبة الكبرى»، وفيها يتضح مدى التحوّل الذي تعكسه شخصية أديب بالمقارنة مع نص سوفوكل **أوديب ملكاً**، وبالمقارنة مع الأسطورة في أصلها المرجعي ومرجعها الأصلي. ولكي ندعم هذا الحليل بما يزكّيه نضيف إلى ما سبقت الاشارة إليه قول أوديب في ملفوظ آخر: «لقد هربت من كُورنْتَه لأني لم أطق الحياة في أكذوبة. وجئتُ هنا؛ فإذا بي أعيش في أكذوبة أضخم» (ص ٧٨، نفسه).

٤.٣. أما إذا أردنا أن نطبق مثل هذه التصورات على نصوص (عروض) مسرحية عربية حديثة ومعاصرة أخرى، فإننا لن نعدم أمثلة ونماذج ناطقة بهذا التمفصل داخل الملفوظ بين حالة قول فعلية وحالة قول محتملة. ونسُوق كمثال لذلك مقطعاً من نص (عرض) مسرحية **بوغابة** للكاتب المغربي محمد قاوتي هو المقطع التالي:

«شوفْ، رَاوَاحَدْ الرْباعة. تَقْضِي الغَرَضْ ضدك نيتْ، وُعَنْدَاكْ تَمْشي تْعَـرْبَنْ لِيَّ عْلَى شي وَاحَـدْ لاَ بَسْ شي سَرْوَالْ جْـدِيدْ وْمُحَـدَّدْ، غادِي يْكُونْ فَنْيَانْ، وَلاَّ شي وَاحَدْ مْسَّخْ بْزَّافْ، غَادْ تْكُونْ خْـدَمْتُو مْكَرْفَه، وَلاَّ شي وَاحَدْ مْعَنْكَرْ وْعِينِيه طْناجِينْ، غادِي يْكُـونْ نَفْخه وْمَلْهُوطْ، وَلاَّ شي وَاحَدْ حَانِي رَاسُو بَـزَّافْ، غَـادِي يْكُـونْ ذَلِيـلْ وْمُنَافِقْ، وَلاَّ شي وَاحَدْ صْغِيرْ السَّنْ تَامْفَوَّتْ، غَادِي يكـونْ ضَارَبْ الدَّنْيَاتْزَ عْـرَطْ لاَخْرَه، وَلاَّ شي وَاحَدْ كْبَّـهْ مَنْ الشِّيْب، غَادِي يكـونْ عَيَّانْ بْهِ العُـودْ؛ وَلاَّ شي وَاحَـدْ مْكَـدَرْ بَـزَّافْ غَادَا تْقَهْـرُو العَتْلَه، وَلاَّ شي وَاحَدْ ضْحَيْضِحْ، غَادِي يْغَلْبُو جَنْيَـانْ اَلْغَلَّة... الـمُكَارِي كَايْتَّلْعَبْ دِيمَا بينْ وْبِينْ وْعِينَكْ مِيزَانَكْ النَّقَاوَة وْلُـوسَخْ، بِـينْ وْبِينْ، التْعَنْكِيرَة وْحَنْيَانْ الـرَّاسْ، بِينْ وْبِـينْ، اَلطُّولْ وْلُقْصَرْ، بِـينْ وْبِينْ. وَلَئِنْ إِنِّي، تَلْتْ حْـوَايَـجْ فَلْمْكَارِي مَـا فِيهُمْ كْـلاَمْ، اللُّوْلَى لِيـدِيْن يكونـو قاصْجِينْ، وِيلاَ يْزَنْدو لُو قِدَه فْعَلْ، التَّانْيَة كَثْرَة لَوْلاَدْ، حِيتْ كَانْتْسَمَّى دَرْتْ الخِيرْ فَالمْكَارِي لاَ خَدَّمْتُو وَعَيْشْتُو هُو وْلَعْيَـالْ، وْتَاهُـوَ تَيْدِيرْ مَنْ نَيْتُو، حِيتْ مَرْبُوك وْخَايَفْ يْفَرَّقْ بْلاَصْتُو. المُّرْ وكْـ يَتْمَشَّا وْغِيرْ بَلْخُوفْ والْمَصْلِحَة... الخ».

(على لسان بوطربوش **بوغابة** - ص ٣٣ - من الكتيب الموزع على هامش العرض).

إن أول ملمح (قد) ننطلق منه لتحديد طبيعة الملفوظ من خلال هذا المقطع هو الملمح «اللغوي» ونستطيع القول منذ البداية بأن الحد الأدنى لتصوّر هذه الطبيعة هو تصوّر درجة الانزياح التي تشخصها نبرة «القول» بالنسبة إلى مرجعية اللغة العربية (الشعبية) الدارجة، وتجعلها - الملفوظ والقول - ينتميان إلى سابق محدّد هو لغة الشاوية باعتبار اللكنة والسجل المعجمي والملكة النحوية. وهي المكونات المحايثة التي تجعل شخصية بوطربوش تشخص حالة انتماء إلى وسط «لغوي» (لسني وأتنوغرافي) يختلف عن أوساط أخرى، تؤكّد ذلك جملة من المشخصات منها القاموس المستعمل (خدمتو مكرفة، واحد معنكر، عينيه طاجين، يكون نفخه، ملهوط، ضارب الدنيا تزغرط). ولا يقف الأمر عند هذا الحد من حضور «المتكلم» في ملفوظه لغوياً من حيث الانتماء والهوية، بل إن هذا «الحضور» ذاته يعكس درجة تعبير الشخصية عن وعيها بذاتها، ووعيها بالآخر من خلال «أقوالها». وهو التعبير الذي يعكس أيضاً رؤية هذه الشخصية إلى العالم المحيط بها، ولا أدل على ذلك من «أحكامها» و«آدائها» أو «وجهات نظرها» على الأقل من خلال منطقها الصوري: فإذا كان مُكارٍ ما يرتدي ثياباً جديدة ونظيفة، فهو شخص يتهاون في محمله، وإذا كان يتكبّر فهو شخص لن يعمل لعجرفته، وإذا كان شيخاً كبير السن، فهو غير مهيأ للعمل، وإذا كان ضخم الجثة، فلن يستجيب لفلاحة الأرض، وهكذا. وكلها أحكام قيمة نابعة من طبيعة انتماء شخصية بوطربوش إلى وسط بدوي - نعم -، ونابعة في نفس الوقت من «تجربة» و«خبرة» يتحكمان في استعداد هذه الأحكام والآراء، على أن الأمر يتعلق مع هذا وذلك برؤية قوامها معادلة الملاك والاجراء من عمال الأرض الذين تتباين أوضاعهم وصفاتهم. ومن ثم نكون إزاء «ملفوظ» - كما يجسّد ذلك المقطع الذي اخترناه للاستئناس والتمثيل - مضاعف تمتزج فيه حالتان من القول: حالة تعكس الانتماء إلى الوسط (إلى العالم). وحالة تعكس الحكم على هذا الوسط (هذا العالم). وكلتاهما حالتان مذوّبتان داخل نبرة مهجّنة هي نبرة «المعرفة». وهي المعرفة التي تجعل شخصية بوطربوش شخصية واعية بذاتها وبذوات الآخرين، غير أن هذا لا يحول دون إمكان الحكم على هذه الشخصية بأنها شخصية مونولوجية لا تتجاوز وعيها الذاتي بنفسها وبذات الآخرين، لأنها تظل شخصية منغلقة في وعيها بالعالم رغم انفتاحها اللّغوي (المعرفي). وبالتالي فان «الصوت اللغوي المنفرد» إيديولوجياً هو الذي يطغى ويستبدّ بنبرة «الملفوظ» (القول)، ونبرة «الخطاب». وتؤكد هذه الملحوظة مقاطع أخرى من نفس المقطع المذكور، خاصة عندما يتعلّق الأمر بالحكم على شخصية المكاري بطريقة نهائية لا مردّ فيها للنسبية والإطلاق. تقول شخصية بوطربوش: «ثلاثة أشياء لا تُردُّ في شخصية المكاري: الأولى أن تكون يداه صلبتين [...] الثانية كثرة العيال [...] والثالثة أينما وجّهته ليعمل، فانه يشفي الغليل [...] (نفسه، الترجمة من عندي).

٣. ٥. هكذا يتضح لدينا أن نظرية الملفوظ بإمكانها - عندما يتعلّق الأمر بـ «قراءة» النص (العرض) المسرحي - أن تساعدنا على تفكيك خلفية الخطاب المسرحي من منظور تداولي، ومن حيث هو خطاب متراكب الأنظمة، يسري فيه (وعليه) ما يسري في الخطابات الأخرى من تمفصل بين تلفظين: تلفظ لغوي أدبي يرتبط بذاتية المؤلف وذاتية شخصياته التي ينحتها، وتلفظ «إيديولوجي» يعكس المقصدية الواعية اللاواعية بالعالم والواقع والمجتمع من خلال درجة استيعاب هذه العناصر والانشداد إليها.

إن الملفوظ المسرحي - قياساً على نظيره الملفوظ الروائي مثلاً - يحاور الملفوظات القائمة معه في المجتمع (من خلال النص / العرض المسرحي) كملفوظ موجّه من قِبَلِ الذات الواعية إلى ذاتها وإلى ذات الآخرين مع الاحتفاظ في نفس الوقت بلحظة انفتاح / انغلاق مستديمة على «ملفوظات» خارج النص. وهي الملفوظات التي تحاور بدورها كل الأنظمة الثقافية والإيديولوجية والمعرفية والجمالية المتناثرة في المجتمع، وغيرها من الأنظمة الرمزية، غير أن هذا لا يمنع من القول بأن «لغة» المسرح - وهي تتراوح بين التذويت والتوضيع - (قد) لا تنجو من حالتها «المونولوجية» عندما تنغلق على ذاتها، ولا تنظر إلى العالم نظرة تعددية من شأنها أن تجعل الملفوظ ذَرّياً لَا كُلّيانيّاً يوفّر لها إدراك منطق الشيء ونقيضه، أو ما قد نسميه بلغة الفلاسفة «هوية الضِدّ» مقابل «هوية الأنا». ومن الأمثلة التي نعتبرها نموذجية في هذا السياق تجربة المسرح الفردي بالمغرب التي يعتبر الممثل والمخرج والكاتب عبد الحق الزروالي أكثر نماذجها تمثيلية وتمثيلاً (Représentativité) من حيث التراكم والاستمرار اللذين يتجاوزان إلى الآن حدود ستّ عشرة سنة. ويمكن المراهنة على عرضه «برج النّور» للكشف عن مدى توزع ملفوظ النص المسرحي ولغته بين الحوارية والمونولوجية، وغلبة السّمة الثانية على الأولى.

٣. ٦. إن مسرحيّة **برج النّور** كما كتبها وشخّصها صاحبها تحتكم في خلفيتها ومرجعها الثقافي إلى فضاء مدينة فاس «لغوياً»، ورغم أن الشخصيات التي يحاورها (يتحاور معها) المؤلف شخصيات متعدّدة، فإنها تؤُولُ كلها إلى ذات متلفظة واحدة، هي ذات المؤلف من منظور أوتوبيوغرافي غالباً، «ثقافي» أحياناً. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى إسقاط الوعي الذاتي للمؤلف في تصوّر «اللغة» وتصوّر الشخصيات التي «تنطق» بها، كما يعود إلى الوعي المسبق في تصوّر هذه الشخصيات ونحتها وتحريكها إلى حدّ إلغاء «كلامها» الممكن من منظور مرجعي، وإثبات «كلام» المؤلف في النظر إليها. ولا نقصد باللّغة هنا الجانب التركيبي أو الأسلوبي فقط، وإنما نقصد اللغة كشحنة معرفية ونبرة إيديولوجية من شأنها أن يبئرا الشخصية (الشخصيات) المستحضرة ويجعلاها تتحرك في فضاء (عالم) يخلّصها من بعدها الأحادي في التلفظ والتعبير ويخلع عليها صفة التعدّد والحوارية كما تؤكدُ ذلك أبحاث ودراسات م. باختين عندما تجعل الملفوظ أساساً في تصوّر العالم والواقع والمجتمع. وما أثبتناه بصدد نص (عرض) **برج النّور** يمكن أن ينسحب على نصوص (عروض) أخرى لعبد الحق الزروالي مثل **عكاز الطريق** و **جنائزية الأعراس**. وهي النصوص (العروض) التي تظل مشدودة إلى بعد مونولوجي قِوَامُهُ استبداد «صوت» المؤلف بأصوات شخصياته، وعدم منحها قدرة الكلام (التلفظ) للتعبير عن ذاتها. بل إن السّمة الغالبة على مجموع كتابة الزروالي المسرحية هي سمة التعامل مع لغة شَجِيَّةٍ معجمياً ومن حيث النبرة الإيديولوجية إلى حدّ السقوط في انغلاق هذه اللغة على ذاتها، وعودتها باستمرار إلى الواجهة. وما قد يقال عن تجربة ع. الزروالي يمكن افتراضه بالنسبة إلى تجارب أخرى معاصرة في المسرح المغربي مع مراعاة الخصوصية والنوعية في التعامل مع «اللغة» سواء على مستوى «الأسلبة» (La stylisation) والباروديا (والمحاكاة بشكل عام)، أو على مستوى استحضار العالم والرؤية. ومن ذلك ما تعكسه تجربة محمد مسكين في **مهرجان المهابيل** التي تحتفظ باللغة الإيديولوجية كما هي دون بحثٍ عن ممكنات النفي والصراع داخل معجم اللغة ذاته.

٤ - شعرية المسرح وجمالية التلقّي:

٤. ١. هناك أكثر من مؤشر يدل على ضرورة ربط مشروع قراءة المسرح عموماً، والمسرح العربي خصوصاً، بمشروع إقامة نظرية جمالية لتلقي العرض المسرحي. وحتى إذا كانت جمالية التلقي لم تطوّر بعد تصوّراً نهائياً لذلك، فإنه من الممكن المراهنة على جملة اقتراحاتها، وتحويل ذلك لصالح العرض المسرحي. ولعل أبرز عامل قد يعين على تذويب عناصر المماثلة بين تلقي النص الأدبي وتلقيم العرض المسرحي عامل التعدّد الذي أشرنا إليه في البداية: تعدد القراءة وتعدد مستويات التأشير والتسنين (La codification) داخل «لغة» المسرح، على أن هذا التعدد رهن بتصور تراكب أنظمة الخطاب (العرض) المسرحي، وتصوّر موقف الجمهور المسرحي في اقتبال الفرجة من حيث الذوق الذاتي والجمعي، ومن حيث الموقف النفسي والثقافي لهذا الجمهور قبل العرض وأثناءه وبعده ولا يفوتنا هنا أن نذكّر بشعرية أرسطو التي اعتبرت معيار التطهير - كرد فعل انفعالي تجاوبي - مقياساً للوظيفة الجمالية في التعامل مع العرض المسرحي. وتستدعي الضرورة إضافة الأبعاد الأخرى إلى هذه الوظيفة، وهي أبعاد تجربة «استهلاك» المسرح من منظور مجتمعي يقترن في أساسه بذاتية المشاهد وقيمه الفكرية والروحية والفنية. ويستدعي مثل هذا المنظور القيام بدراسة (دراسات) خاصة لعينات محدّدة لهذا المشاهد لتحديد أفق انتظاره ومرجعياته الثقافية التي توفر له حوافز قبول / رفض تجارب مسرحية حسب «الذوق» و «الموسوعية» و «الأطر الجمالية»، الموروثة والمكتسبة على السواء. ولكي نقدّم تشخيصاً لهذا الإمكان نقترح العودة إلى مرحلة تأسيسيّة في توفير هذا الأفق الانتظاري من خلال نموذج المسرح النهضوي

العربي الذي ـ كما يبدو من خلال نماذجه ـ كان يتضمن لحظة انبثاقه جملة من الأطر الجمالية الدالة على النقلة النوعية التي عرفها المجتمع العربي. وفي مقدمتها التراث الكلاسيكي سواءً منه التراث الغربي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، أو التراث العربي الذي يعود إلى قرون سالفة كما نعلم، وكما كشفت عن ذلك تجارب رواد المسرح العربي التعليمي والاجتماعي والديني والأخلاقي والتاريخي، والتي لم يشذ عنها مسرح شوقي الشعري بعد ذلك.

٢.٤. إن المسرح العربي كما تشخّصُ ذلك نماذج نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان محكوماً بالتوزع بين تأجيل مشروعه كمسرح عربي الهوية، وبين الاسترفاد من سيرورة السياق الثقافي الجمالي الذي عُرف لدى الغرب. وهكذا لم ينج من إلزام كُتّابه بضروره السّير في السّبل الذي فرضها الخطاب السلفي الإصلاحي على مستوى اختيار الموضوعات والشخوص والفضاءات والأحداث والتعاليم، والعودة من خلالها إلى استنطاق التاريخ الحدثي والأسطورة الثقافية كنصوص موازية لهذا الخطاب. ولعلّ السبب الأساسي في قيام مثل هذا الأفق هو أفق انتظار الفرد العربي الذي كان متوزعاً بدوره بين رفض المسرح كممارسة ثقافية «مستوردة»، وبين قبوله كأداة تعين على ترسيخ الوعي بالذات الحاضرة / الغائبة مقابل ذات الغرب. ولذلك نجد أن خطاب المسرح النهضوي العربي خطاب محكوم بوفاء المشاهد العربي لمنظومة من القيم الفكرية والمبادىء الإيديولوجية والأطر الجمالية التي فرضتها النقلة النوعية التي سبقت الإشارة إليها قبل قليل. ونعني بالنقلة النوعية أساساً رهان المجتمع العربي حينئذ على مشروع التحديث ثم مشروع الحداثة بعد ذلك، وإن ظل هذا الرهان في عمقه مشدوداً إلى شعارات «البعث» و«الانبعاث» و«الإحياء»، وكلّها مفاهيم، كما يبدو، مسكونة بهاجس الولاء لأواليات الفكر التقليدي القديم: إن الأمر يتعلّق بخطاب مضاعف ومتلبّس يخفي في ثناياه ـ رغم أفق التغيير على مستوى الفكر والثقافة والإبداع نسبياً ـ أفق انتظار أساسه الاقتناع بأن الماضي أفضل من الحاضر على مستوى الأطر الإيديولوجية، والوفاء ضمنياً لأشكال الممارسة الجمالية الموروثة، كما عكس ذلك شعر البارودي وشوقي ونثر مصطفى لطفي المنفلوطي مثلاً قبل ظهور المدارس والاتجاهات اللاحقة. ولا يشذ الخطاب المسرحي عن هذه القاعدة، فقد وجد كُتّابه أنفسهم محاصرين بهذه الأطر الجمالية على غرار رواد الخطاب الروائي في مرحلة الاقتباس والتأهيل، وفي مقدمتها ـ دائماً ـ التراث الثقافي والديني، والتاريخ السياسي العربي الاسلامي، والأسطورة القديمة. غير أن هذا لم يمنع الخطاب المسرحي مثلاً من الانفتاح على المجتمع من خلال الخطاب التعليمي والتهذيبي الذي نستطيع اعتباره أحد مؤشرات أفق الانتظار العام الذي طبع حساسية المتلقّي العربي، وجعله تحت رحمة تصوّر تقليدي، ليس للمسرح فقط، وإنما للأدب عامة، سواء كأشكال أو كمنظومة جمالية رمزية. وهو التصوّر الذي جعل عملية تلقّي المسرح العربي ـ على غرار الشعر والرواية والقصة في مرحلة النهضة وبعدها قليلاً ـ تظلّ مشدودة إلى «الماضي الثقافي» من حيث معاييرُ الاختيار والرفض والقبول كعمليات ذوقية؛ وكردود فعل جمالية تجاه ما كان يُكتَب ويُعرَض مسرحياً، ولا أدل على ذلك من تجربة توفيق الحكيم في المرحلة الأولى من تجربته في التأليف والكتابة المسرحيين.

٣.٤. إن تجربة توفيق الحكيم كنموذج يشخصُ «نهضة» المسرح العربي (قد) وجدت نفسها مطالبة بالوفاء لقناعات ترسيخ الممارسة المسرحية وتقريبها من أطر الثقافة العربية الإسلامية جمالياً. ومن ثم فقد غلب عليها طابع التناص بشتى تمفصلاته مع نصوص هذه الثقافة على مستوى المضامين والموضوعات والشخوص. ويعود السبب في ذلك إلى نموذج القارىء (المتلقي والمشاهد في نفس الآن) الذي لم يكن قد تحرر بعدُ من «نظام المرجعيات» الذي كان يجعل كل نص (عرض) مسرحي لا يكتسب فعاليته وجدواه ووظائفه الجمالية إلا من خلال انتمائه لهذه الثقافة أو عدم انتمائه. ومن ثم أيضاً تكون شعرية مسرح الحكيم غير ممكنة ـ خاصة في مرحلتها الأولى ـ إلا من خلال رصد مختلف التحولات التي طبعت سيرورة تطور المسرح العربي، وعلاقته بالمتلقي العربي. وهي العملية التي يقتضي التحليل فيها اللجوء إلى كل ممكنات نظرية الأدب (نظرية المسرح) لتفسير كل شروط «قراءة» المتن المسرحي، أولاً على مستوى التاريخ الأدبي في تقاطعه مع الشعرية التاريخية والشعرية البنيوية، وعلى مستوى سوسيولوجية الأدب ـ ثانياً ـ لرصد جدلية الكتابة (الإبداع) والتلقّي.

* * *

تنبيه: استفدنا في هذه المقالة من جملة مراجع أساسية ذكرنا بعضها أثناء التحليل. ونكتفي هنا بالتأشير عليها بالتفصيل مع مراعاة تسلسل ورودها أثناء العرض الذي قدمناه:

Laffont (R.), Gardés - Madray (F.), **Introduction à l'analyse textuelle** Paris 76, Larousse, Université.

Eco (U.), **L'oeuvre ouverte,** Paris 65, Seuil - Points n° 107.

Barthes (R.), **S/Z,** Paris 70, Seuil - Points n° 70.

Margescu (M.) **Concepte de la littérarité,** Paris - London - The Hagne, 74, Mouton.

Todorov (T.) **Thèorie de la littérature,** Paris 65, Seuil - Poètique.

Bakhtine (M.), **Poètique de Dostoïveski»,** Paris 70, Seuil - Poétique.

Bakhline (M.), **Esthétique et Théorie du roman»,** Paris 78, Gallimard, n.r.f.

Mainguenau (D.), **Elèments de linguistique pour le texte littéraire ,** Paris 86, Bordas.

(*) المينيبي: نسبة إلى Minepe de Gadare (مينيبْ دوغَدَارْ). والمقصود بها جنس أدبي يقوم على الهجاء الساخر في القرن الأول قبل الميلاد. ومن ميزاتها اعتماد الحوار، وحرية اختيار الموضوعات الفلسفية، والتحولات في المواقف والأحداث، وتواجه المتناقضات الخ.. (انظر للتوسع أكثر كتاب **شعرية دوستويفسكي** (بالفرنسية). م.م.).

وقفة في وفاق التضاد

زهور دكسن

الهندباء على جناح الريح ساجيةٌ . . وليل الهندباءْ
ظلماء خالجها شحوبُ البدرِ تزفرهُ السماءْ
وغمائمُ غرويّةٌ بيضاء تقطر دون ماءْ
وعواءُ كلب الربوةِ الجرداء ردّدَهُ الخواءْ[1]
وأرى إليه مغالباً بين التهدُّجِ والصدى رعباً
تسمَّرَ فوق صدر الصخر والآجام تشهد موتها
وارى أديم الوردةِ البيضاء منفتحاً على حقل الغبارِ
ودربة الوادي تغيّبُ هالةَ القمر المضرّجِ
باصفرار الموت . .
أوغلُ والدوار رحىً . . نثار حصىً . . وقرقشةٌ
تلوك عصيّةً قدمي . . وأفعى جهمةٌ سوداءْ
تلدغُ جوفها[2] . . لا ماءْ . .
تلتهب الفيافي . . لا ذَراً، والروح بين الموتِ والإغفاءْ
فاغرةٌ فماً لِفَم !
أُسائِلُ: مَن يقاضيني وجودي؟
تهبط الخلجاتُ موصدةً بأعماقي . .
فأصرخُ . .
يدمغ الإيغال عاصفةَ التواجدِ
يقطع التنّين . .
تنتشر المعارج في المدى المتضّوىء الأركانْ
يدرأ موتَه الجَيَشانْ[3]
تشتبك الأواصر بين حدّ الموتِ والميلاد
والإنسان في مدّ ائتلاف النورِ بالظلماء
متّحدٌ ومنجردٌ
ومنطفىءٌ ومتّقدٌ . .
وينهمر الدخانُ مطأطئاً . .
والشمسُ تشربه وتضحكُ
والدخانُ مطاطيءُ . .
والشمسُ تشربه وتضحكُ
يا ديونيزَ الموسقَ[4] بائتلاف تناقض التكوينِ
بالأضداءْ . .
في غرقِ الحصى
في الموتِ . .
في الميلادْ
في صمت الصدى
في الشوكِ بالأورادْ[5]
أيّةُ نشوةٍ ومرافئي شجر الظهيرةِ[6]
والفضاء وشائجُ . .
والنسرُ، والإصغاءْ
والطوق الأليفُ يراقص الأجواءْ
أُصغي . . والرياش تحاور الأصداءْ
أُمعِنُ . . والبراعمُ . . والسنا . . والماءْ
شمس الله جذلى، والربى خضراءْ
تبتكر السعادةُ ذروةَ الأشياءْ[7]
ألقى الله في دربيْ
يضوِّي شمعةَ القلبِ
ويرشقني بماءِ توافق الأضدادْ
يُكمِلُ دورةَ الميعادْ[8]
يُطلقُ بالتواجدِ ضحكةَ الغيبِ[9]

بغداد

---

(١) الوادي الموحش الكئيب والذي قصد به نيتشه ضياع المرء بعدميته واستسلامه لعوامل الحقد والانتقام.

[اللوحات في حكايات زرادشت]
نيتشه

(٢) **مأساة الراعي والحيّة**

[المصدر نفسه]

(٣) حيث توجد الحياة توجد القوّة.

نيتشه
[إرادة القوة]

(٤) **موسيقى النشوة الديونيزية في المأساة اليونانية، وامتنانها لعظمة الوجود في التأكيد على توافق الأضداد.**

[الفن هو الذي يثير الحياة ويقوّيها]
[ولادة المأساة من روح الموسيقى]
نيتشه

(٥) لماذا لا يستنتج الإنسان من التناقض والتغير والألم سعادته؟

نيتشه
[المصدر نفسه]

(٦ - ٧) **ذروة السعادة الديونيزيّة بإئتلاف النسر المطوّق بالأفعى وهو يجوب معها الأجواء.**

[إنها فرحة مَن يواجه بقوة الإرادة البناء والهدمَ في آن]
نيتشه
[المصدر نفسه]

(٨ - ٩) [ضحكة الإله في اكتمال اليقين ساعة دائرة الكون الذهبية]

نيتشه
[اللوحات في حكايات زرادشت]

«ما قاله أستاذ العربية عن الراوي» والصابونة النابلسية

موسى م. خوري



ضرب «النّرجيلة» بملقطه النحاسي ثلاث مرّات وهو يصيح :

«ناره، ناره، ناره» .

فهرع إليه صبيّ القهوة وهو يحاول أن يحمل مع المجمرة حذاءه الذي وهبه إياه جارهم صاحب أكبر قدم في الحيّ .

ـ انفلقت وأنا أنادي عليك، ألا تسمع يا ولد!

ـ كنت مشغولاً يا حاج .

ـ صلّح النرجيلة يا ولد .

يزور الحاج راضي مقهى القريّة يومياً ليقضي فيه أمسيته بين تدخين النرجيلة وشرب القهوة والتحدث في الأمور العامّة خصوصاً السياسيّة منها. وأحب الأمسيات إلى قلب الحاج راضي أمسية الخميس، الأمسية التي يزور فيها أستاذ اللغة العربية في القرية المقهى ليقضي فيه ـ هو الآخر ـ ساعاتٍ يخرج فيها عن عادته التي يعرفها الجميع ـ القراءة .

يجلس الحاج راضي عادة في صدر المقهى وينظر باستمرار ـ خصوصاً في أمسية الخميس ـ إلى الباب منتظراً ـ دون شعور ـ قدوم الأستاذ «حليم» . وبينما هو يسحب نفساً طويلاً من نرجيلته دخل الأستاذ بحقيبته الجلدية الصغيرة، وما كاد يصل إلى وسط المقهى حتى صرخ الحاج راضي صرختين: صرخة يرحّب فيها بالأستاذ، وصرخة يطلب فيها من صبيّ المقهى أن يصلّح له النرجيلة ويحضر له قهوته «المزبوطة» .

ـ أهلاً بالأستاذ، القهوة منوّرة، تفضّل .

ـ أهلاً بالحاج راضي، منوّره بوجودكم .

ـ كيف الحال يا أستاذ؟

ـ نحمده على كل شيء .

ـ الأحوال جيدة يا ابن الناس، لقد تعودت على الشكوى يا أستاذ، ولا أنا غلطان؟

ـ غلطان يا حاج، غلطان والله .

ـ كنت تقول لي دائماً: «يا حاج راضي يجب أن يتغيّر الوضع، الوضع لا يطاق يا حاج راضي» وكنت أسألك ماذا تقصد بذلك فتجيبني إجابات طويلة فهمت منها شيئاً وتظاهرت بفهم بقيّة الأشياء. لقد تغيّر الوضع فعلاً يا أستاذ، ألا تلاحظ ذلك من خلال طلابك؟ بيني وبينك، لقد قال لي حفيدي إنك تشجعهم على الخروج إلى الشّوارع، ولا أنا غلطان؟

ـ لا يا حاج لست مخطئاً. أنا لا أرى الخير إلا في تضحياتهم، ولا أعلّق آمالي إلا على إصرارهم، هم الشيء الذي أخشى أن نضيّعه يا حاج .

ـ أنا الآن لا أفهمك! عدت يا أستاذ إلى أسلوبك القديم .

ـ كثيرة هي المشاكل التي نعاني منها يا حاج راضي!

ـ الشكوى مرّة أخرى!

ـ الرّاوي يا حاج، يجب أن يموت الرّاوي. وقطعة الصابون النابلسي يجب أن يتغيّر شكلها .

ـ لا حول ولا قوّة إلاّ بالله، لقد طرد الرّاوي من المقهى قبل سنين طويلة يا رجل!

ـ أراه في الشّوارع باستمرار، والمشكلة أنه لم يعد يتكفي بحكاياته الخرافيّة القديمة، بل أخذ يروّج بين الناس حكايات جديدة. والأدهى من ذلك كلّه أن بعض الناس يطربون لقصصه هذه

ويرددونها فيما بينهم باستمرار. هل سمعت بعض قصصه يا حاج، هل سمعت؟ إن له فيها مصنفاتٍ كثيرة.

ـ وصلتني بعض أخباره عن طريق روّاد المقهى.

ـ هذه بعض أسماء قصصه، اسمع يا سيّدي:

«البزّة السحريّة لمقاومة الرصاصات الحيّة».

«المقامة التكتيكيّة لردع الرصاصات البلاستيكيّة».

«فصل الخطاب في أفضليّة علم الحارات على علم الكتاب».

«كتاب المآب والرجوع في كيفيّة تفادي استنشاق الغاز المسيل للدموع».

ـ يا لطيف! لم يكن عندي علم بفصاحته، هل سمعت بعض قصصه؟

ـ رأيته قبل أيام في ساحة القرية لامّاً حوله مجموعة من الكهول والأطفال والنساء يقصّ عليهم تفاصيل مصنّفه الأوّل ويقول:

«وبعد، يا سادة يا كرام، عندما انتهى الحديث عن الأمم المنسيّة وخصصنا القول للحديث عن القضيّة، جاء الآن دور العساكر والأطفال والبزّة السحريّة. يوم كثر استخدام الجنود للرصاصات الحيّة، كثرت ـ يا سادة يا كرام ـ الرحلات إلى الشواطىء الرمليّة. فقد عرف واحدٌ من الرحالة الجوّالة طريقةً فعّالة لمقاومة الرصاصات الحيّة».

وعندما وصل الراوي هذه النقطة في حديثه يا حاج فغر الناس أفواههم، فالتقط صاحبنا أنفاسه وشحن همته من انصياعهم لحديثه واستطرد قائلاً:

«نعم يا سادة يا كرام، فقد عرف واحدٌ من الرحّالة الجوّالة طريقة فعّالة لمقاومة الرصاصات الحيّة، حين ألهمه الله خير إلهام ساعة جاءه في المنام عالِمٌ في الأمور ورمى بين يديه قطعة من ورق مسحور، رسم عليها بخطوط من نار ونور شكل البزة السحريّة لمقاومة الرصاصات الحيّة.. البزّة أيها السّادة الشرفاء سهلة الصنع وميسورة الاقتناء. قوامها من القماش المقوى طبقتان، تفصّل على قياس الجسم بإتقان. يترك عند صنعها في موضع الرقبة فتحة صغيرة يدفع من خلالها الرمل بكميات وفيرة.. وهكذا أيها السّادة الجلاّس تصبح المتاريس محمولة ومنقولة على أجساد الناس.

تصدّ البلى عن الكبير والصغير، وتردُّ كيد المحتلّ الحقير».

... ها... ما رأيك يا حاج بذلك!؟

ـ تموت الناس وهي تتعلم يا أستاذ، ولا أنا غلطان؟ دنيا... كر كر كر كر... ناره، ناره يا ولد ناره.. انفلقت وأنا أنادي عليك ألا تسمع يا ولد.

ـ السّلام عليكم يا حاج.

ـ وعليـ... أستاذ، أستاذ، لم تحدثني عن الصابونة النابلسيّة.

ـ شكلها لم يتغيّر، مكعّبة حادّة الأطراف ولا رائحة لها منذ عهد جدّي الذي عاصر الأتراك. ويقال يا حاج، إن الراوي يفضلها على صابون العالم كلّه، ويفاخر دائماً بأنها السرّ وراء غزارة شعره ونضارة وجهه. صابون العالم يتغيّر وصابون نابلس لا يتغيّر. ما زلت أذكر يا حاج يوم وقعت على رأسي وأحدثت حافتها هذه الفجوة التي تراها حتى اليوم. شكلها لم يتغيّر يا حاج، إنها عديمة اللون والرائحة. ولا أنا غلطان؟

فلسطين

قاطرات الأصابع الزرق

(إلى مانديلا فلسطين)

محمود علي السعيد



واثقٌ يا رماةَ الحجاره
كُرمى لشمسِ القراءاتِ.. أنتَ..
عمرُ القاسم المسجّى
جمرةُ الماءِ أطلقتْ
في فيافي فلسطين غزلانها
فانبرى العشبُ ساجداً
واستحالت
رعشةُ اللؤلؤ البحريِّ برقاً
شقَّ قلبَ المحاره
واثقٌ يا رماةَ الحجاره

* * *

سكرةُ الموتِ يحلو بها الكأسُ
في أمسياتِ النزيفْ
إذا مسّها الصيفُ جنّتْ
على رصيفِ الشوارعِ منها
ابتسامةُ طفلٍ
يسوقُ في الريحِ قِطعانهُ
ابتهالاتُ صدرٍ ـ يفيضُ من اللبنِ المستباح ـ
إلى جهاتِ الرقصِ
أن يستفيعق على ضجّةِ الذبحِ
جفنُ الأقاربْ

* * *

جحيمُ القيامة في أرض كِنعانَ
يا ناسُ يا خلقُ يا...
وأخجلُ من تسمياتِ الرموزِ بأسمائها
حيَّ على خطوةٍ
حيَّ على طلقةٍ
حيَّ على سجدةٍ في صلاةِ القتالْ
حيَّ على ساعدٍ خاصمَ القمعَ
في جدولِ الصومِ
عن القولِ والفعلِ
ثمَّ انبرى
يدقُّ من القومِ صدرَ الرجالْ

* * *

شجارُ القوافلِ في السوقِ
من يشتري؟
بقسطٍ من المالِ حُقّنِ
من عسلِ القلب
دمُ العصافيرِ أرخصُ من قبلةِ الشمسِ
فوق زجاجِ الحقيقه
شرائحُ اللحمِ أطرى من الغصنِ
وقتَ اخضرارِ الحديقه
من يشتري؟
ويصدحُ في الأفقِ برقُ الجساره
عمرُ مقصدُ العباره

* * *

مِقبضُ السيفِ لم يذق قطرةً
مَن شفاهٍ
غصَّ فيها المَدى
قاطراتُ الأصابعِ الزرقِ
تصغرُ في الريحِ والشمس
بحريقِ الصراخِ المجلّي
تطرقُ المحطات شكلاً
فيرتدُ فينا الصدى

* * *

واثقٌ يا رماةَ الحجاره
ملءَ قلبِ الجماهيرِ ـ تصهلُ
في المطلقِ الريّانِ أفرعةً ـ
دولةٌ خلفَ ذاك الجَبلْ
فجرّوا مرجلَ الفصولِ إليها

* * *

ولكن أين الأسرار؟(*)



د. حسام الخطيب

*** ما هو محور التجربة في الرواية؟**

تحمل الرواية عنواناً مضللاً بعض الشيء، «همسات العكازة المسكينة»!! والتضليل - كما هو معلوم - ليس من بين الأسلحة التي يأنف من استعمالها الروائيون الماهرون. إن العنوان يدفعنا دفعاً إلى الاعتقاد أن المؤلف يخوض تجربة جديدة هي إلقاء زاوية ضوء على محنة العمى من خلال تجربة العكازة؛ وإنه ليقوّي هذا الظن في الصفحات الأولى من الرواية بما يولي وصف العكازة وإيقاعاتها من اهتمام فائق، وبما يجلو أمامها من آفاق تأمل واستبطان وحوار داخلي حتى ليحسب المرء - أو على الأصح يأمل - أن يرى من الإنسجة التحتية للتجربة المرة ما لم يستطع آخرون كثيرون أن يميطوا عنه اللثام.

«تيك. تيك. تيك. كنت فيما مضى من الزمان، غصناً رطيباً أخضر، وكان يسري في عودي، نسغٌ متمهِّلٌ خفي، وكانت تتدلّى من بين أوراقي، ثمار الرمّان، كرات مُحْمَرَّةً، مشقوقةَ الجباه، وكانت العصافير تفزع إليَّ، وترشق حبَّ الرمان المنضَّد الشّهي، بمناقيرها النزقة الجائعة. وتلمَّستني، ذات يوم راحة ملاطفة مرتعشة، جعلت تجسُّني، من منبت عودي، حتى خصري الفينان، وبدا لي أن رجفتها تشي بالحنان، بيد أن نزوة ما، عربدت في أناملها المداعبة فملختني من جذع أمي، لأسعى، بعد أن انسلخت عنها، متوجِّعةً، ألثم أديم الأرض، لاغيةً، هامسة.»

هكذا تبدأ الرواية بالحوار الداخلي للعكازة، كانت العكازة غصناً أخضر رطيباً وأصبحت عصاً يابسة تنقر الأرض أمام صاحبها الأعمى. لم تنس أصلها الشجري قط. إنها تتوجع وتبكي وتبعد وتوغل في البعد ولكن ذكرى اخضرارها وتألقها فوق الغصن لا تبارحها، ولقد أسندت إليها الآن وظيفة جديدة لا تمت بصلة إلى عالم الشجر والزهر والعبق والظل. ومع ذلك فهي لن تنسى ساعة انتمائها الأول، بل جبلتها الأولى.

«إنني أطحن الأشعة المترامية، وأبعثرها بين القدمين المتعثرتين الساعيتين خلفي. غاض النسغ في إهابي، لكنني ما زلت ألهج بأغنيتي الحية المنبثقة من رأسي، تنثال متململة، كأنها عطر ناعم عذب ينساق من برعم غض.»

إنها لإشارة ثاقبة ملهمة تلك الإشارة إلى الوظيفة الخلاقة للعكازة: **طحن الأشعة وبعثرتها بين القدمين**. ويا ليت الكاتب «أفاض في هذا المجال، إذن لكان طرق باباً فريداً من نوعه. إلا أنه مضى مع الحوار الداخلي للعكازة وأعطاها فرصاً ثمينة وسمح لها أن تقاطع صاحبها بين الفينة والفينة لتتحدث عن نفسها ومشاعرها وذكرياتها. وبما أنها كانت تبدو بغير أمل، وبما أنها كانت تبدو شديدة النقمة على المصير الذي آلت إليه - على الرغم من تواصل حزنها - وبما أنها مخلوق طيب لا يمكن أن يتنكر لصاحبه الذي سكن إليه واعتاد عليه، فإن مجال خواطرها كان محدوداً ومقيداً، ولم يكن أمامها سوى أن تكرر نفسها تكراراً لا يميل إلى الاختلاف كثيراً عن تكرار إيقاعاتها التي لم يكن لها أن تكون - بطبيعة الأمر - إلا رتيبة أو شبه رتيبة.

(*) دراسة لرواية الدكتور بديع حقي: **همسات العكازة المسكينة**، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٧.

هكذا تخدم العضا إيقاع الرواية وتقويه وتلونه، كما إنها تونّس وحدة حمود وتمنحه أيداً داخلياً وقوة عزم، ثم إنها تسلي القارىء وتطرفه بزعمها الدائم أنها «حية» خيرة تسعى وتحس وتفكر وتتألم وتداخلها البهجة أحياناً، ولكن فيما عدا ذلك لا تفتح العكازة أمامنا آفاقاً عذراء حول الرابط بين عاهة العمى وأداة تقويضها. وكأنما كانت العكازة مشغولة بذاتها عمّا حولها وعن صاحبها، لذلك كان خيالها دائماً معلقاً بماضيها، ولم يأت تشخيصها في أغلب الأحيان خادماً لوظيفتها في عالمي الواقع والرواية، بل ربما شت عنهما وبعد بعداً شديداً. إنها عكازة «رومنتية» غارقة في عبادة ماضيها وطبيعتها الشجرية، ومتشحة أبداً بغلالات صفر من شجونها وأحزانها لا تناسب دائماً ما آل إليه مصيرها من صلابة الاتصال مع الواقع وملموسيته. ولكنها مع ذلك جميلة بل غاية في الجمال ومؤثرة وذات شخصية خاصة لا تنسى!!

* * *

وهكذا لا يمكن أن تكون «العكازة المسكينة» مركز الثقل في الرواية لأن عودها الناحل لم يحمل من القيم أو المعاني أو الكشف ما يؤهلها لذلك.

من الذي يمكن أن يتصدى للمركز الأول إذن؟

لا شك أن اسم حمود هو الذي يتبادر إلى الذهن على الفور، أليست القصة قصته تبدأ بمأساة فقدانه للبصر وتنتهي بمأساة فقدان أخته، وربما فقدان كل رجاء له في الحياة أيضاً؟ وإلى ذلك، أليست العكازة أداة حياته ـ بالمعنى الحرفي للكلمة؟ وما تكون العكازة وما يكون معناها إن لم تكن أداة وجوده؟

لنعرِّف بحمود أولاً قبل أن نناقش جدارته، فربما صعب على القارىء بسبب تزاحم الأحداث المؤثرة في الرواية أن يستجمع في كل لحظة التجريد اللازم لشخص حمود ودوره. إن حموداً يدخل الرواية مع عكازته، وبالتدريج نعرف أنه ينتسب إلى ضيعة جوبر بالقرب من دمشق وأنه كان مبصراً كغيره من الناس، ولكن حظه التعيس قاده إلى حلاق القرية ليداوي رمداً ألمّ بعينيه، وقد أودت مداواة الحلاق الدجال ببصر الفتى المسكين. وتبع ذلك فقدانه المعنوي لأخته عائشة التي خلفته وحيداً مع أمه الفقيرة في القرية وشقت طريقها إلى المدينة طلباً للرزق. وبعد أن انقطع اتصاله المباشر بأخته، وبعد أن حفزته نتف الأخبار التي كانت تصله في جوبر إلى التوجه نحو دمشق ـ على ما في ذلك من صعوبات ومخاطر ـ حزم أمره وأخيراً وجد نفسه في دمشق تائهاً حائراً حتى يتلقفه أبو مرعي (اللص المحترف الأعرج الفلسطيني) ويغرر به وينتهي الإثنان إلى السجن جزاء تهمة طريفة هي سرقة حذاء ومظلة من الجامع. وفي السجن يتعرف حمود على وسط الأشرار والخارجين على القانون. وتبلغ أخباره أسماع أخته عائشة فتسارع إلى زيارته في السجن، وهناك من وراء القضبان تحدثه عن عذاباتها، عن تقلبها بين بيوت السادة وتعرضها في كل مرة للاغتصاب والإهانة. وبعد عشرة أيام من دخوله السجن يطلق سراحه، ويعود للبحث عن أخته فيجدها وقد استقر بها المقام عند المغنية ياسمين. وترحب به المغنية وتلاطفه ويرف لها قلبه. وتدعوه ياسمين لتناول العشاء في بيتها بعد يومين، ويقضي هذين اليومين بين هاجسين: الأول: رغبته في انتشال شقيقته من الضياع الذي هي فيه واصطحابها معه إلى القرية، سواء بالترغيب أم بالترهيب. ومن أجل ذلك يشتري موسى حادّة بنقود كانت أخته قد أعطته إياها. الثاني: تعلق خياله بجسد ياسمين وحنوها، وذهاب أحلام يقظته إلى حد تصور لقاء دافىء بين أحضانها. ويتناوب الهاجسان في ذهنه ودمه مثل تيار كهربائي متناوب حتى يأتي مساء اليوم الموعود فيجد نفسه أمام بيت ياسمين يمد يده ليقرع الجرس فتمتد يد أخرى معه، وحين تفتح أخته عيشة الباب يدرك من صراخ شريكه الطارق المحموم أن الأخير أخ مكلوم الشرف جاء يمسح العار. وينقض هذا كالسهم ويطلق على ياسمين ثلاث رصاصات ترديها قتيلاً وتردي معها عيشة أيضاً، ويبلغ الأخوان ثأرهما دونما تخطيط مسبق ويساقان إلى السجن. وهناك يلتقي حمود ببعض من عرفهم ويعاني تجربة أعمق بكثير من الأولى وتطول محاكمته وتتعقد. أخيراً يطلق سراحه بعد عذاب طويل ويعود أدراجه إلى القرية، ولا سلاح له في حياته إلا العكازة المسكينة، إن كانت تعد سلاحاً.

هي ذي حياة حمود، ليس فيها ما يلفت نظراً، ليس فيها أساس للنمذجة. ولقد جرى عرض دوره هنا بشيء من التتبع خوفاً من أن تكون قد سقطت من الذهن واقعة ذات أهمية أو موقف يعبر عن تفرد أو خاصية إنسانية ذات شأن. إن حموداً شخصية مركزية بلا قيم. إنه ليس «بطلاً» ولا أنموذجاً، هو شخص حي، نعم ما في ذلك شك ولكنه لا يحمل عزماً ولا رجاء ولا استمراراً للحياة ولا تحليلاً لها ولا فهماً أعمق ولا حساً أرهف. وهو كذلك ليس شريكاً في بطولة جماعية ولا زميلاً في مجموعة نضالية ولا متعاطفاً مع زمرة الأشرار من حوله. إنه سطر في الهامش.

من خلال منطق الرواية وعالمها يخفق حمود في اجتذابنا، ونادراً ما يخفق قلبنا لمصيره. إنه لا يقع في المآزق ولا يجرؤ. إنه يتعاطف ويحن ويتألم ولكنه لا يتحدى ولا ينتفض ولا يثور. حتى الخصلة الأساسية التي يتحلى بها المكفوفون عادة، وهي **اللجاجة**، لا يبدو لها أثر في شخصيته. وحتى **التعويض** الذي نعرفه عند العميان لا نرى له أثراً في شخصية حمود. إنه لم يعوض عن عماه حتى بإتقان حفظ القرآن الكريم وتجويده، وهو يفتقر إلى الحد الأدنى من اللسَن، ولم تَلُحْ في تصرفاته خلال الرواية كلها بارقة ذكاء، ولا ومضة رؤيا، ولا رفة سمو. لذلك لا يجتذبنا مصيره.

ونحن نقف عند مصير ياسمين وعيشة وقفة ترقب وتوجس، ونحزن لما آل إليه أمرهما. وقد نرتجف ونحن نتصور الرصاصات الثلاث تقصف عوديهما الريّانين، ونتألم لأن مثل هذه العادات

«الوصائية» ما زالت سائدة في المجتمع العربي، ربما حتى أواخر القرن العشرين.

وحتى «أبو مرعي» الكذاب المشرد المحتال المتاجر بفلسطينيته، حتى أبو مرعي لم يعدَم بعض خصال القوة في الحياة كالعناد والمكر وثبات الأعصاب. وهو بعد حافظ على وفائه لحمود ولم يخذله. أي أنه حمل بعض القيم. وحتى مصير ملك اللصوص «أبو عجاج»، يهزنا ويثيرنا. إن أبا عجاج يُقتل في السجن بعد أن اعتاد ممارسة شتى أنواع الإرهاب على المساجين، ونحن نمقته أشد المقت، ولكننا نعترف بوجوده، ولن ننسى من خلال الوصف البديع (أو وصف بديع) تلك الهيئة الضرغامية التي كانت له في القاووش. و«حرشو» كذلك. من ذا يستطيع نسيانه بعكازته تلك الخشبية التي قتلت أبا عجاج في سجنه والتي خاضت المعامع، والتي زادت من عزيمة صاحبها بدلاً من أن تثنيها؟ إن أعمال «حرشو» منكرة ومدانة ولكنه موجود وليس في الهامش. ولن ينفعنا أن يكون الواقع على صورة الرواية التي رسمها بديع حقي، أن يكون الأخيار بلهاء مثل «سليمان» التاجر الحلبي أو مفرغين من دمائهم وأذلاء مثل الأعمى حمود. إن «الحجة» التي حملها بديع حقي دائماً هي الماركة المسجلة «صنع في عالم الواقع». لقد كان بديع في كل ما كتبهُ صادقاً كل الصدق أميناً إلى أبعد حدود الأمانة، وهو مع ذلك لم ينسخ نسخاً ولم يقلد تقليداً أعمى وإنما أخذ قطعاً من نسيج الواقع هنا وهنا، وأعاد تركيبها من خلال منطق عالم الرواية الخاص[1] الأمين للواقع في مادته الأولية المختلف عنه في أجزائه. وهكذا لا يكون بديع حقي مثل كتاب «الواقعية النسخية» إن صحت التسمية. وإنما هو واقعي انتقائي وانتقادي. وقد نجحت هذه الطريقة معه وأتت أكلها في كثير مما كتبه منذ أن أصدر مجموعته الحزينة العذبة **التراب الحزين**. ولكن يخشى المرء أن تكون الأمور سارت هنا بغير ما تشتهيه السفن. ذلك أن الذي ينتقي ويركب ويضع لا بدّ من أن يستهدي بقيم، بقيم من أي نوع كان. وليس حمود هو الذي يحمل قيمة.

* * *

لنفترض أن كل ما قيل هنا قابل للمناقشة وربما للنقض من وجهات نظر أخرى تقول إنه يكفي أن يقدم مؤلف الرواية صورة عن البؤس والشقاء والمأساة لدى رجل عادي مبتلٍ بالعاهة. لنفترض أن هذا القول يلغي كل المناقشة السابقة أفلا يبقى هناك سؤال معلق لا بد من الاعتراف بوجوده وهو يكيف أتيح لحمود أن يكون بطلاً لرواية عن البؤس والمعاناة يسقط فيها ثلاثة من القتلى، وتسجن معظم الشخصيات الرئيسة فيها، وينجو البطل بريشه ويخرج من الرواية مثلما أتى دون أن يناله شيء من الأذى الملموس، كوكزة في خاصرته أو حتى نهرة في وجهه؟

صحيح أن فقدان البصر هو بحد ذاته كارثة ومعاناة مستمرة وحرمان وبؤس، لكن كل هذه المعاني بحاجة إلى استثارة وتطعيم إذا أريد لها أن تكون مقومات لبطولة في عالم الفن، ولعل عنصر الصراع على الأقل قمين بأن يشحذ أبعادها المتميعة لو أن المؤلف أحسن استخدامه وتوظيفه. ولا نكران أن المؤلف أبدع في تصوير مواقف كثيرة من الصراع الداخلي لدى بطله حمود، وأوغل في تحليلها ورصد دقائقها حتى ليستطيع أن ينسب لنفسه باطمئنان معرفة ممتازة بخبايا النفس البشرية، من مثل الصراع الذي دار في نفس حمود قبيل اتخاذه قرار السفر إلى دمشق بحثاً عن أخته عيشة، وكذلك قبيل تسليمه الطفل اللقيط وبعد التسليم أيضاً. لكن معظم هذه المواقف كانت ذات ذبذبات عادية جداً ولم يُعْنَ الكاتب بالارتفاع بها إلى مستوى الصراع بين موقفين جذريين متضاربين كما بين الخير والشر والفعل واللافعل؛ ولقد كان بديع حقي خليقاً أن يفعل ذلك بما أوتي من معرفة عميقة بالانسان وبما أوتي من سيادة مطلقة على العربية وكنوزها وبما أوتي من صبر على مشقة الكتابة ودقةٍ في صنعها. والدليل على ذلك أنه حين نوى أن يصمم مشهداً من هذا القبيل بدأ بداءة طيبة ودفع بطله حمود إلى شراء السكين الحادة وأعطاه شريطاً من تخيلات الترهيب الموجه لأخته، ولكن هنا أيضاً ظل الموقف مفتقراً إلى الدرجة الكافية من الحرارة لأنه لم يكن موقف مصير.

* * *

ويسأل المرء بعد كل هذا الذي سبق: أيمكن أن يكون عالم الشر هو مركز الثقل في الرواية ما دام حمود أعجز من أن يكونه؟

ويتبادر إلى الذهن بسرعة أن الرواية أعطت صورة مجسمة لعالم السجن، وعنيت بوصفه من الداخل والخارج أيما عناية، وقدمت نماذج حية من شخصياته، ولكن لم يبد من تعليقات الكاتب (العالم بكل شيء المهيمن على كل شيء في الرواية) أنه ينحو بها منحى تحليل عالم الشر والفساد، وإنما استخدم هذا العالم إطاراً لإبراز محنة حمود.

* * *

*** مكامن الجمال في الرواية:**

على أن كل ما مضى من تساؤلات وتخمينات ينبغي ألا يوحي بأيّ انتقاص من رواية بديع حقي. إنها بمقياس النسبية المحلية وبالمقياس الأعم، رواية مقروءة وجميلة وبديعة كصاحبها. وقد بلغتْ من دقة الصنع وبديع الإتقان مبلغاً عظيماً. وقد كان تصديرنا للتساؤل عن مركز الثقل في البنيان الروائي مقصوداً لأننا نلمح غيابه في كثير من الروايات الجميلة وغير الجميلة التي تصدر في البلاد العربية اليوم، ويود المرء أن يلاحظ أن معظم هذه الروايات لا تصعد إلا في أبان مناسبتها وتختفي بعد ذلك كما لو أنها حلم عابر، ومن المؤكد أن تزعزع مركز الثقل في البنيان الروائي لا يسمح لها بأن تكون عالماً

(١) تأكدت لي هذه الحقيقة من خلال أحاديث خاصة دارت بيني وبين المؤلف الصديق الذي بدا شديد الحماسة لهذه الطريقة.

قائماً بذاته له شخصيته وقوامه وبالتالي استمراريته عند تبدل الأحوال العابرة التي تحيط بظروف إنتاجه. وإن المرء لا يرغب في أن يوغل أكثر مما ينبغي في معالجة هذه النقطة التي لا بد أن المؤلف قادر على دفعها بحججه الفنية، وربما كذلك بالقانونية، فهو في الأصل حقوقي، وربما كان المحامي الشاب المهذب الذي دافع عن حمود وبرأه في نهاية الرواية هو نفسه بديع حقي الذي دافع عن حرشو في مستهل حياته(*). . . . ولعل المرء يودع هذه النقطة بالسؤال البسيط التالي: ماذا يمكن أن يؤثر في البنيان الروائي لو أن حكاية حرشو مع المتاجر الحلبي التي استغرقت صفحات، لم يكن لها وجود، وهي التي لم يكن لحمود إلا فضل الاستماع إليها في باحة السجن من فم حرشو نفسه؟ ولنعترف أن الجواب عن هذا السؤال قد يتشابه بالنسبة لعدد كبير من الروايات شرقاً وغرباً ولكن ماذا لو قلنا إنه يبقى وارداً فيما يتصل بجزء كبير من الأحداث الجزئية (episodes) للرواية الحالية؟

* * *

على أي حال لنترك لكل روائي أن يبني روايته على نحو ما يشتهي، فإن الرواية عالم خاص، ولندر ظهرنا لنظريات النقد التي أثقلت إحساسنا التذوقي وأبعدتنا حتى الآن عن التفاعل مع وهج النص البديع الماثل أمامنا.

إن قراءة هذا النص، الذي سماه الدكتور حقي رواية والذي هو في الأصل نص أدبي له حقوق أي نص أدبي، وواجباته، متعة مستمرة لا تفتر. وقد تعود إليه وتعيده فيتكشف لك عن متع أخرى لم يكن للجولة الأولى أن تكشفها. إن شئت أن تتابع الأحداث، أو كنت ممن يحب حدوث الوقائع والتطورات فها هو النص في كل دقيقة يقدم لك عرضاً شيقاً لأحداث كلها مؤثرة وربما مؤلمة، وجوهرها دائماً المعاناة الإنسانية. . وهي تتفاوت بحيث ترضي كل الأذواق.

- فتى يفقد بصره عند الحلاق وتدفع أمه المسكينة آخر ليرتين في جعبتها مكافأة للحلاق - الطبيب.

- أعمى تقوده عكازته بين أحياء دمشق.

- أعمى يمد رداءه أمام الجامع فيسقط في حضنه طفل رضيع، فيستمطر له الطفل رحمة المصلين، فيجودون عليه مما رزقهم الله ولكنه في النتيجة يقع في ورطة احتواء طفل بغير سبب.

- أعمى على باب السجن يجادله صاحب الشرطة حول اصطحاب عكازته ويكاد يمنعه منها لولا قبس من الضعف الإنساني يخامر قلبه.

- أعمى يشتري موسى حادة ليهدد بها أخته التي يحبها والتي ليس له سواها في الدنيا الغادرة.

- أعمى يشهد مقتل أخته و «معلمتها» ويغشاه القاتل فيسقطه على الأرض ولا حول له ولا قوة.

- مجني عليه مظلوم متألم يودع السجن بتهمة القتل - وهو القتيل تقريباً - ويظل مصيره نهب الرياح حتى آخر سطر في الرواية.

- سجين ينقض على زعيم السجناء بضربة مباغتة من عكازته الخشبية فيرديه مضرجاً بدمه في قاووش يعج بالنزلاء.

إن كنت مغرماً بالأحداث فلا شك أنك ستقف مع بديع حقي وقفة المتأني، وستتابعه بأنفاس حبيسة وهو يرسم دقائق المشهد خطاً فخطاً وعطفة فعطفة ولوناً فلوناً، وقد تتحسس ثيابك أو جيبك أحياناً لتتأكد أنك لم تكن بين شهود الحادث ولم يصبك رذاذه. وإن كنت عازفاً عن الأحداث راغباً في تلمس خيوط الامتداد المكاني من حول الانسان فإن رغبتك لا بد متحققة عند البديع. إنه يصف لك السجن مبنى ورائحة وملبساً ومبصراً ومأوى ووقعاً على النفس، فيقرب إليك تجربة ما كنت تود أن تخوضها أو يخوضها من يمت إليك بصلة في عالم الواقع. وإنه ليصف كذلك أحياء دمشق العتيقة وحاراتها، مثل زقاق القرماني وجوزه الحدباء، فكأنك ولدت فيها وترعرعت. وقديماً شهد قارىء أميركي بأنه استطاع أن يتعرف طريقه في منطقة «سكس» حول لندن من خلال ما كتبه عنها توماس هاردي في إحدى رواياته. واعتبرت تلك من أثمن الشهادات التي حظي بها مؤلف. وما أظن ألا أن الأحياء التي وصفها بديع - ويا ليتها كانت باقية - يمكن رسم تخطيط مجسم لها الآن من خلال ما قاله هذا الرسام ذو المقدرة فوق العادية. وإن كنت ممن يحب التنصت على دقات القلوب وخطرات النفوس وخلجات الجوانح، فلتتابع ما يهمسه قلب العكازة لها أو لك في كل موقف. ولتدخل بأمان إلى نفس حمود لتعرف كل ما يدور فيها خلال الأيام المعدودات التي استغرقتها المدة الفنّية للرواية. وإن المرء ليجرؤ على الزعم بأن بعض الأوصاف التي أوردها الكاتب قمينة أن تحتل أرفع مكانة من خلال أي مقياس عالمي لدقة الوصف. إنه الرسم بالكلمات متقناً مجسماً.

- لنتصور أولاً مع حمود طيف الطفل الرضيع وإيقاعه النفسي لدى العكازة: «بلى سوف تقص على عبد النبي ما جرى لك، ليته كان إلى جانبك، ليرى إلى الطفل البريء المستسلم إلى غفوة مريحة في حضنك - ظن الكثيرون أنه ابنك، فتهاوت إلى أنفك غزيرة متلاحقة، وكان يبكي أحياناً فتهزه وتناغيه. وحين قبلته وضممته، خلصت إلى أنفك منه رائحة الجنة أي والله. وانساقت راحته إلى صدره تلتمس وجنة طفل موهوم غاف فلم تجد شيئاً، ثم أسبلت خائبة حسيرة، وانسربت من العكازة همسات شاكية باكية.

كنت فيما مضى من الزمان غصناً أخضر، أنعم أنا أيضاً بصدر أمي، ثم انتزعت من صدرها الحنون، وأضحيت غصناً لقيطاً، لا يدري أحد من أي شجرة أتيت، وهآنذا أضرب تائهاً مشرداً في مسالك الدروب.»

(*) يؤكد المؤلف ذلك في الرواية.

ـ لنحاول كذلك أن نتفحص معه إمكان تأثر وقع الأصوات بالأحوال النفسية، إنها نظرة جديدة في نسبية الأصوات: «إن أذنيه الدقيقتين المرهفتين تسمعان جيداً همس المطر المتساقط على الأرض، غير أن أي نأمة تتناهى إليه من العالم الخارجي المنبسط أمام هذه القضبان الحديدية حرة، منطلقة، تتبدل، حين تمضي إلى داخل القاووش فتضحي مقيدة مغلولة. وقد لاحظ جيداً أن صوت أبي مرعي قد تبدل هنا، وسرت فيه نبرة غريبة. حتى نقرات عكازته نفسها قد استبدلت، هنا، بصوتها الهازج المألوف، صوتاً جديداً. إنها تترادف مع حركة يده ووثبتها إلى أمام، ولكن صوتها قد انضافت إليه، بين هذه الجدران، نغمة مستحدثة. ترى أيضحي للأصوات أيضاً، أغلال خفية تكبلها حين تتجاوب داخل جدران السجن؟».

وليس هذان إلّا أنموذجَيْن للقطات وصفية مبدعة تملأ الرواية، ولعل أهم ما يميز هذه الأوصاف:

أ ـ قدرتها على الإحاطة بالموصوف على أساس تجسيمي أي بتجاوز البعد الواحد.

ب ـ تعدد الحواس الداخلة في عملية الوصف، والاهتمام الخاص بحاستي السمع والشم، وهما حاستان أُهملتا نسبياً في الأدب العربي لصالح الأوصاف البصرية التي كانت دائماً رأسمال المبصرين. ويخيل إلى المرء أن الاهتمام الخاص الذي أولاه الكاتب للإحساسات غير البصرية تكفي وحدها لمنح الرواية وسام إبداعها الخاص.

جـ ـ الربط المستمر بين المدركات وبين الحالة النفسية للراصد بحيث يكون لكل جماد معنى وإيحاء. ويتجلى إبداع بديع أحياناً في الربط بين معاني الأشياء وبين الجو الخاص للمكان[1].

د ـ دقة المفردات المستخدمة في الوصف وغناها بالتلاوين والشِّيات.

هـ ـ عدم الإطالة في المشاهد وحسن انتقاء ما ينبغي أن يوصف.

*** الايقاع:**

في المقدمة التي صدر بها المؤلف روايته أقدم على إفشاء السر التالي: «... وطمحت ما طمح إليه هكسلي في موسقة الرواية، لتترادف هذه الهمسات الخفيضة كالنغمة المنسربة في ثنايا سمفونية رحبة، تغيب ثم تؤوب، مترددة مترفقة مستأنية، لتنفض في حركتها المتواترة خفايا الأعماق، وتتمم في نقلاتها الشعرية الموسيقية بعض ما يغمغم به اللاشعور.»

إذن كانت «الموسقة» متعة متعمدة قصد إليها الكاتب قصداً وفي ذهنه خيال لتجربة فنية ذات شأن. والموسقة عند بديع حقي ـ كما تدل هذه المقدمة وكما تثبت الرواية ـ تعتمد الإيقاع المنظم أداة نوعية خاصة لها، وإن كانت لا تغفل سائر عناصر الموسقة من جمال الألفاظ وتناسق العبارات وتوازن الفقرات.

إن الإيقاع هنا صوتي بالضرورة لأن الشاهد المستمر في الرواية هو حمود الأعمى، ولكن الكاتب يضيف إليه الحواس الأخرى، كما يحرص على إعطائه البعد النفسي دائماً. وتقوم نقرات العكازة بدور موجِّهٍ لألحان الركب الروائي، وهي تحدو له بإيقاعات تعلو في بعض المناسبات ولكنها في أكثر الأحيان تؤثر التوجيه الرقيق اللطيف الذي يقترب من الخفوت، ولكنه، بتقطعه وانتظامه، يفرض شخصيته على اللحن كله، ويتآزر مع العكازة من حين لآخر زعاق سيارة أو صراخ طفل أو جلبة ملاعق السجن أو همسة محتال في أذن مغفل.

على أن الإيقاع الحسي هنا لا يقوم وحده بعبء «الموسقة». فإلى جانبه هناك إيقاعات نفسية تتردد دوماً، أجملها إيقاع الليرتين اللتين تقاضاهما الحلاق الدجال من أم حمود لقاء سمل عيني المسكين، فقد كان هذا الإيقاع يعترض تيار الوعي لدى كلٍ من الأعمى وعكازته ويطفو على السطح في كثير من الأحيان.

ها هما الإيقاعان الأساسيان يجتمعان في المقطع الأخير من الرواية، وبهما نسدل الستار: «وسمع خفق خطاه ينأى عنه، وعادت الليرتان صاغرتين إلى جيبه وانبثقت منهما وسوسة خافتة. كل عين بليرة يا أم حمود. ألا تشترين شفاء عيني ابنك بليرتين؟ وناست في خاطره سلسلة ساعة متدلية من زنار يعانق كرشاً مدورة متنقلة حواليه، وزحفت غديرة متمردة على جبين ناصع وغطت ذؤابتها عيناً يتوامض إنسانها القلق، نبعاً يفيض بالشرر. وتردد في حنايا ذاكرته، صرير مقصّ، كأنه صوت صرصار يخرش الصمت بثرثرته السقيمة المملة، وخُيِّل إليه أن هذا الصرير يمتزج بثرثرة نافورة بحرة تنقل نبضات الأرض وأنينها، تذوب فيها حشرجة معذبة مجروحة. ثم امّحى كل هذا وتلاشى، فقد جرفته أصوات متنافرة مختلطة، متعالية هنا، خفيضة هناك.

بلى ينبغي له أن يخرج من قصر العدل ويتخذ سمته، عائداً إلى قريته الحبيبة.

وانحرفت العكازة المسكينة، تتقرى طريقها، مستسلمة، راضية، وتريق على وجنة الأرض همساتها الرتيبة الحزينة:

تيك تيك تيك، كنت فيما مضى من الزمان غصناً رطيباً أخضر.....» (نهاية الرواية ص ٢٤٤).

(١) من المعروف أن «الرواية الجديدة (Le nouveau Roman) تعتمد اعتماداً رئيساً على التفاعل بين الإنسان وبين الإطار المكاني.

تعليق الدكتور بديع حقي

أشكر للأخ العزيز الدكتور حسام الخطيب، دراسته القيمة الوافية عن روايتي **همسات العكازة المسكينة** ملبياً دعوته الكريمة، في إبداء تعليقي عليها، كمثال صادق ذي دلالة عن المحبة المتبادلة والتفاهم المشترك، بين المبدع والناقد، شاكراً له تقويمه العميق، ونقده الصريح، ومعجباً بذوقه الأدبي الرفيع واطلاعه الواسع، ومنهجه العلمي الدقيق، في النقد:

١ ـ حين اختمر في ذهني موضوع رواية تجلو قصة فتى ريفي ضرير، يقدم إلى دمشق، بحثاً عن أخته، الخادم المشردة في متاهات المدينة، ترادفت في مخيلتي، نماذج عديدة عن مكفوفين عرفتهم في الواقع، وعن آخرين ألممت بسيرتهم، في تاريخنا الأدبي القديم والحديث. كانت طيوف بشار بن برد وأبي العلاء المعرّي وطه حسين، تتلامح عن كثب، وتستشرف خاطري، بارزةً، موحية. ولكنني أقصيت عن قلمي هذه الطيوف العملاقة الفذَّة، والمتمردة، بسبب من محنتها، على مجتمعها، بل على قدرها، فإن ما أبغيه وأبحث عنه هو نموذج الضرير الساذج، البسيط، الذي يحمل، راضياً، مستكيناً، محنته وعكازته وقلبه معاً، بحثاً عن أخته المشردة.

وقد عرفت، في طفولتي، فتى ريفياً ـ اسمه حمود ـ كان بصره الكيل أقرب إلى العمى، وكانت أمي رحمها الله، التقت به، ذات يوم، في سوق العتيق، وكلفته بحمل سلة خضراوات، لقاء بعض القروش، ثم أشفقت عليه، وهي ترى إليه يتلمس كالأعمى، طريقه، فجعلت تستقدمه، مرة في كل أسبوع، ليسقي حديقة دارنا بسوق ساروجه. وحمود هذا، هو الذي قصَّ عليّ، كيف عمد حلاق القرية، إلى وضع لصقة حامية على عينيه المصابتين بالرمد، ليعالجهما، فاستلَّ النور من إحداهما وأطفأها تماماً، وأحال العين الأخرى إلى شبه عمياء، بحيث كان يمشي، دوماً مستنداً إلى الجدار، مستعيناً بعصا سلخها من شجرة رمان. وكان حمود فتى بسيطاً، ساذجاً، منطوياً على نفسه، لا تفارق الابتسامة الطيبة شفتيه. ومن اسمه ومشيته وانطوائه وطيبته وحركة رأسه وقسمات وجهه. منحت الملامح البارزة التي ادَّخرتها ذاكرتي، لأهبَ بعضها لحمود بطل روايتي.

ثم عرفت شاباً ضريراً، فيما بعد، كانت أمه تقدم بين الفينة والفينة، من القرية، لتساعد زوجتي. وكان هذا الشاب ذكياً وديعاً، ذا شعورٍ رقيقٍ مرهفٍ ـ أوردت لي أمه أنه يستطيع أن يعرف الشخص عن بعد، من خفق خطاه ـ وقد تأتى له بجهده وذكائه أن ينال الشهادة الثانوية.

وأخيراً تعرفت، منذ عدة سنوات، على أديب ضرير، في اللاذقية، كان رحمه الله غاية في الذكاء والظرف، وقد ذكر لي صديقي وأستاذي عبد الجواد السرميني ـ وكان يعرفه جيداً ـ أن محنة هذا الأديب في بصره قد أذكت سمعه وحاسة اللمس لديه، بحيث تعرّف عليه، ذات مرة، من ملمس راحته، قبل أن يسمع صوته.

من ملامح هؤلاء جميعاً، جلوت ما يمكن أن تخلِّفه محنة العمى في حواس بطل روايتي، وفي حركاته الواشية، بما يمور في مطاوي صدره. وجعلت له رفيقة تتحدث ـ حين يفيء هو إلى الصمت ـ هي تلك العكازة المسكينة اللاغية بهمساتها الخفيضة الرتيبة، لعلي أستطيع بنقراتها المترادفة أن أفسح للرواية بعداً موسيقياً شعرياً، طامحاً ـ على النحو الذي جلوت في مقدمتها ـ إلى موسقة الرواية، وهو طموح يسرني، أنني حققته أو حققت جزءاً منه، كما أشار الدكتور الخطيب في دراسته.

ولربما كان أحقَّ مني بكتابة مثل هذه الرواية، كاتب ضرير يستطيع ـ على النحو الذي قام به الدكتور طه حسين رحمه الله، في كتابه الأيام ـ أن يستوحي من محنته ما يعينه على أن ينفض المشاعر الدفينة التي تمور في حنايا قلبه. وقد استعضت عن هذه «المحنة ـ المزية»، مشاهدةً متروية، وملاحظةً دائبة، فأقدمت، متهيباً، حذراً، على كتابة هذه الرواية، تسعفني ذاكرتي في استجلاء حركات بطل الرواية، ويعينني قلبي على مواكبة نبضات قلبه، كما يمدني خيالي، لأتسمَّع نقرات عكازته وهمساتها المنهمرة على الأرض وأحيلها إلى كلمات ملوَّنة.

٢ ـ لم أشأ أن يكون بطل روايتي فطناً، ذكياً، ذا شخصية متماسكة ـ على النحو الذي لاحظه الصديق الدكتور الخطيب، في دراسته ـ ولكنني شئت أن أستبدل بالفطنة والذكاء، كتلةً مستوفزةً من الحواس، نمت لدى حمود، على حساب حاسة بصره المنطفىء. فهو يعرف فتاة القرية، من مشيتها، ورائحة عرقها، وهو يتقرّى براحته وجه أخته، ويشعر حتى بما يشي به صوتها كما لو أنه يستطيع أن يمس صوتها بأذنه. ها هو ذا يحدث نفسه: «لقد تغير صوت عيشة، ترى أيتعذب صوت الانسان فينحل ويذوي كجسمه، لقد مازج صوت عيشة، تلك الرجفة التي تخدش سمعك الآن، صوتك يا عيشة يعصر قلبي. إن فيه بحةً مذنبةً، ماذا جرى لك يا عيشة يا أختي الحبيبة». كما يتأتى له، بسمعه المرهف، أن يحصي عدد الأشخاص النائمين في غرفته من لهاثهم.

ولم أنس قلبه الرحيم، فيما أنا أسوي شخصيته، فهو لا يستطيع، كضرير عاجز، أن يقتل أخته بعد أن ظلمها مجتمع المدينة

فسلبها أعز ما تملك ـ فيسعى لتهديدها فحسب، بموسى شراها، لعلها أن تعود معه إلى القرية. ولكن قلبه يتفطّر لوعةً وأسى، حين ترديها رصاصة غادرة، منطلقة من مسدس رجل يغتال أخته الخاطئة، وينسى حمود أن يهدد أخته، وتنساق، عفواً، إلى شفتيه جملة «يا ساتر يا رب، احم أختي» هادرةً، ملوعةً، تعصف بكيانه كله. كما لم أنس قلبه العطوف، حين وضعت امرأة، عند منبلج الصبح، في حضنه، طفلاً لقيطاً، وهو قاعد يستجدي على باب الجامع؛ وتظل ذكرى الطفل البريء ورائحته ونعومة ملمسه وبكائه ماثلةً في يقظة حمود وحلمه. ويبقى، إلى هذا كله، شاباً سوياً، في ميعة العمر، تهزه الأنثى، وتثير في أعطافه، الرغبة المحرمة المكبوتة، ولكن محنته تثنيه عن الوقوع في التجربة، ويعوض له الحلم ما لم يسمح به الواقع المشتهى الممتنع عليه.

ولم أرد أن أجعل من بطل قصتي لجوجاً، بطبعه، على النحو المألوف لدى أكثر المكفوفين ـ كما لاحظ الدكتور الخطيب ـ لأنني جعلت عكازته بدلاً منه لجوجاً ملحاحاً، تنوب عنه، في ترديد همساتها الرتيبة التي لا تني تجترها، وتؤكدها، في ثنايا الرواية كلها، لأنني قصدت أن تكون هذه العكازة ظلاً متمماً له ولخصاله، ولم يكن عن عبث أنني جعلت عنوان الرواية تلك الهمسات المترادفة اللجوج المنزلقة من طرف العكازة المسكينة.

وإلى ذلك أشار الدكتور الخطيب بقوله: «وبما أن العكازة مخلوق طيب لا يمكن أن يتنكر لصاحبه، الذي سكن إليه واعتاد عليه، فإن مجال خواطرها كان محدوداً ومقيداً، لم يكن أمامها سوى أن تكرر نفسها، تكراراً لا يميل إلى الاختلاف كثيراً عن تكرار إيقاعاتها التي لا يمكن لها أن تكون بطبيعة الأمر، إلا رتيبة أو شبه رتيبة». غير أن هذا الإلحاح، في عودة هذه الإيقاعات، هو من وجه آخر، أشبه بعودة نغم منفرد، في سمفونية رحبة طويلة، لأن قصارى عملي الفني في الرواية، هو أن تبدو أشبه بسمفونية موسيقية.

٣ ـ شيء آخر لاحظه الدكتور الخطيب، بحق، هو أنه كان في ميسوري الاستغناء عما حدث لحرشو اللص ذي العكازة الرهيبة، خارج السجن وداخله، فلا يتغير شيء ذو بال، في سياق الرواية.

لقد قصدت أن أدخل قصة حرشو في الرواية لا لأنني عاينتها بنفسي ـ إذ دافعت أنا عنه مكلفاً من نقابة المحامين ـ أو لأنني أريد أن أجلو عالم السدود والقيود، وأتحدث عن شخصية فذة في عالم اللصوصية، بل لأنني أريد أن أقيم موازنة متساوقة ما بين عكازته المتسلطة المخيفة، وعكازة حمود المسكينة الضعيفة؛ وإن هناك صفات يمكن أن تجمع ما بين العاتي الرهيب، والضعيف المسكين، حتى بين الأشياء الجامدة التي تصافح أبصارنا. وهكذا تحدثت، إلى هذا، عن «البسطون» الأنيق المترف، بسطون توفيق بك، بنقراته المزغردة المترعة، لأفسح مجالاً، لموازاة أخرى مع العكازة المسكينة، في نقراتها الرتيبة. إن هذه الأشياء: عكازة حمود وبسطون توفيق بك وعكازة حرشو، لا يمكن أن تكون سوى أشياء تافهةٍ، عادية، جامدة، فإذا قرنت بالأناس الذين قدّر لها أن تواكب مصيرهم فإنها تضحي مسكينةً، أو تيّاهةً أو متسلطةً طماعة تسرق الذهب، مثل صاحبها، وتخبئه في جوفها. وحتى العود الذي كان يهزج، مؤتلفاً مع صوت المغنية ياسمين، مرافقاً لحياتها الضَّالَّة، فإنه يقاسمها مصيرها المفجع، حين يتلقى رصاصة طائشة، من بين الرصاصات المنطلقة من مسدس الأخ القاتل. ومن هنا، من هذه المؤالفة ما بين الشخصيات الإنسانية والأشياء المنوطة بها، أخلص إلى منهج «الرواية الحديثة» (Nouveau Roman) التي لمّح إليها الدكتور الخطيب، والتي سادت في الستينات بفرنسا، وأعطت الأولوية، على الجملة، لوصف الأشياء، لأنها ثابتة، شبه دائمة، مؤثرةً إياها، على وصف النفس الانسانية المتغيرة المتبدلة. ولا أنكر أنني تأثرت بهذا المنهج، بعض الشيء، في التصوير المسهب للأشياء، ونوهت بذلك في مقدمة روايتي **جفون تسحق الصور**. بيد أنني آثرت، في روايتي **همسات العكازة المسكينة**، أن أوشّي الأشياء الجامدة، بدفءٍ إنساني، لئلا يضحي وصفي لها فوتوغرافياً، خالياً من الحياة.

لقد أعجبت بما كتبه ألان روب غرييه وناتالي ساروت وكلود سيمون (لا سيما في روايتيه **الريح والشعب**) ولكنني ألفيت أن فولكنر بنفسه الشعري وإيماءاته الموحية، وحواره الداخلي المتدفق، النابض بالصور أقرب إلى فنّي وذوقي، فتأثرت به أكثر من غيره، وكذلك تقلص تأثري بالرواية الحديثة إلى الحد الضيق الذي ألفيته كافياً.

٤ ـ أحب أن أشير، هنا، إلى أن وصفي للسجن، في الرواية لم يكن نافلاً متخيلاً، فقد استللت خطوط ذكرياتي الحية، الماثلة، حتى الآن، في خاطري، من سجن القلعة، حين ضمني، في فجر شبابي، في إضرابات عام ١٩٣٦. ومن عجب أن أسماء أكثر السجناء الذين عرفتهم، آنذاك، ظلت عالقة بذاكرتي، في حين نسيت أسماء كثير من رفاقي في المدرسة. فقد هزّ هذا الحدث أعماق كياني، أكثر من أي حدث عرفته، عمري كله. وإنه ليسرني أن أكون قد وفقت، في وصف عالم السجن الضيق المحدود، ولكنه الواسع الرحب، بمعانيه الانسانية الخصبة، كما أشار إلى ذلك الدكتور الخطيب: «إن كنت مغرماً بالأحداث، فلا شك أنك ستقف مع بديع حقي وقفة المتأني، وستتابعه، بأنفاس حبيسة وهو

يرسم المشهد خطاً فخطاً، وقطعه فقطعةً ولوناً فلوناً. . وإن كنت عازفاً عن الأحداث، راغباً في تلمس خيوط الامتداد، من حول الانسان، فإن رغبتك متحققة عند البديع، وإنه ليصف لك السجن، مبنى ورائحةً وملمساً وبصراً، ووقعاً على النفس، فيقرب إليك تجربةً، ما كنت تود أن تخوضها أو يخوضها من يمتّ إليك بصلة، في عالم الواقع». وإنني لأشعر بالاعتزاز، والغبطة، إذ يقول: «إن المرء ليجرؤ على الزعم بأن بعض الأوصاف التي أوردها الكاتب قمينة بأن تحتل أرفع مكانة، من خلال أي مقياس عالمي، لدقة الوصف. . إنه الرسم بالكلمات، متقناً مجسماً».

بديع حقي

رحيل مبكر لفاطمة

عبد الجبار الجبوري

هذا وَجهيْ.
آتٍ من ليلِ البَدْوْ
فلترسمْهُ الظَعناتُ على ذرّاتِ الرّملْ
ولتشربْهُ الألوانْ،
تاراتُ البَدوِ،
قبائلُ أهلي في الكتبِ المرصوفةِ فوق رفوفِ الحُلُمْ.
ورقُ النِّسيانْ
يبدأ من ذاكرةِ النهر المصلوب..
بأعمدةِ الدخانْ
شجرُ البوحْ أرقُ الشطآنْ
هذا وَجهيْ.
آتٍ من ليلِ الجُلجلةِ الأولى..
يطلق...
أسرابُ عصافيرَ تورق بالوجدِ وبالنجوى...
قداحُ هواهُ بأحضانِ الليلْ.
شبحٌ وخزامى..
ها....
أتذكرُ أهليْ..
سالتْ نحو الخابور ظعائنهمْ.
ونأتْ عَنّي أطيافُ لياليهمْ
مَنْ يرجع خيلي الذّاهِبةَ للتيهِ؟
إبلي عافَتْ أشواق مرابعنا...
ومضتْ تحدو بهوادجها الأطفال...
آهٍ يا فاطمةُ...!
مَنْ يبحثُ عنكِ...؟
مَنْ يبحثُ عنّي... (عنا..)؟
(يا نجمة شوقي هواي)
غرُبتْ شمسُ الفلواتْ
وهَوَتْ في الأفقِ نيازكُ حلْمي..
هذا وَجهيْ..

آتٍ من ذاكرةِ الوطن المسفوح على جرحيْ..
الريحُ تسابقُ خيليْ..
خيليْ تعبتْ...
آه...
يا فاطمةُ الليلُ المهجورُ..،
صديقيْ..
شَطّتْ بكِ نافذةُ الأيامْ
ومَضَتْ أصواتُ نوارسِكِ المشؤومة نحو فيافي لَيليْ.
قلتُ...
مِنْ يُخبر نجمَ سُهَيلْ...
عن قافلةٍ هَجَرتْ وطني في عرض الشامْ
يا فاتِنة العينينْ..
يا نجمةَ حُبّي الآفل في كلِّ دروبِ الله.
أو خلف تخوم النارْ...
يا فاطمة انتحبي..
وصلي وجعيْ
فالليلُ يدقُّ نواقيس الضوء الآتي..
وأنا البدويُّ الشاخصُ في عرضِ الفلواتْ..
أبحثُ عنك
أبحث عَنّا...
آهٍ يا فاطمةُ..
شالتْ أظعانُ هواكِ إلى نهر الخابورْ
وتركتُ القلب لديك كئيبا...
هذا وجهيْ..
آتٍ من رحمِ الليل ومنْ لهب الكافورْ
فأغيثيني...
وخُذي حزنيْ...
وقصائد ذاكرتي...
....
.... وخذيني..

الموصل (العراق)

شعرية النثر ونثريّة الشعر(*)

طراد الكبيسي

رُوِيَ عن عبد الرحمن بن حسّان بن ثابت، أنه رجع الى أبيه حسّان وهو صبيٌّ، يبكي ويقول: «لسعني طائر» فقال حسانُ: «صِفْهُ با بُنيّ». فقال: «كأنّه مُلتفٌّ في بُرْدَيْ حِبْرَة» وكان لسعه زنبور. فقال حسّانُ: «قال ابني الشعر وربّ الكعبة».

ويُعلّق الجرجاني على هذا فيقول: «أفلا تراهُ جعل هذا التشبيه مما يُستدلُّ به على مقدارِ قوة الطبع، ويُجعل عياراً في الفرق بين الذهن المُستَعدّ للشعر وغير المُستعدِّ له.»(١).

وفي الحقيقة، إنّ حسّاناً قال: «قال ابني الشعرَ..» ولم يجعل التشبيه في قول ابنه عِياراً في الفرق بين الذهن المُستعدّ للشعر وغير المُستعدّ له، كما ذهب الجرجاني، بل جعله عياراً في الشعر أو القول الشعريّ. والذي جعلَ حسّاناً يقول ما قال، هو قول ابنه: «مُلْتَفٌّ». وما يجعلُ هذه العبارة «مُلْتَفٌّ في بُرْدَي حِبْرَة» شعريّة في رأي حسّان، أنّ ابنه لو قال: «طائرٌ فيه كوشْيِ الحِبْرَة» لم يكن له هذا الموقع(٢) رغم أنّ التعبيرين يُؤدّيان الغرضَ، أيْ: «الهيئة الخاصة في ذلك الوشي والصِّبْغ وصورة الزنبور في اكتسائه بهما»(٣). أيْ أن الذي يجعل التعبير الأوّل شعريّاً هو من جهة المجاز في قوله «مُلْتَفٌّ»، حيث نُقِلَ اللفظُ الى غير ما وُضِعَ له أصلاً، واستعمل اللغة استعمالاً خاصاً، غير مباشر في توليد الدلالة على الطائر الذي لسعه، وهو الزنبور.

وهذا يشبه تخصيص الجرجاني للشعريّة في قول الشاعر «**وسالت بأعناق المطيِّ الأباطحُ**» بالفعل «**سال**». فالشاعر هنا، لم يُغْرِبْ في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبْطح. فإن هذا شَبَهٌ معروف ظاهر، ولكنّ الدقة واللُّطفَ في **خصوصيَّةٍ** أفادها بأنْ جعل «سال» فعلاً للأباطح ثم عَدّاهُ بالباء، ثم بأنْ أدخل الأعناق في البيت. فقال «بأعناق المطيّ»، ولم يقل بالمطيّ، ولو قال «سالت المطيُّ في الأباطح» لم يكن شيئاً(٤).

وهكذا القول في الفعل «سال» في البيت:

سالتْ عليه شِعابُ الحيِّ حينَ دعا
أنصارَهُ بوجوهٍ كالدنانير

فجهةُ الغرابة في هذا البيت ليس هو مُطلق معنى «سال» ولكن في تعديته بـ (على) بأنْ جعله فعلاً لقوله «شِعابُ الحيّ»(٥).

وهذا أيضاً ما ذهب اليه ابن رشد في تعريفه الشعرَ بأنه القول المُغَيَّرُ عن القول الحقيقي. وما يُستدلّ على أنّ القولَ الشعري هو المُغَيَّرُ، أنه إذا غُيِّرَ القولُ الحقيقيّ، سُميَ شعراً أو قولاً شعريّاً، ووُجِد له فعلُ الشعر، مثل قول القائل:

ولمّا قضينا من منىً كلَّ حاجةٍ
ومَسَّحَ بالأركانِ مَنْ هو ماسحُ
أخذنا بأطرافِ الأحاديث بيننا
وسالتْ بأعناق المطيِّ الأباطحُ

(*) كان يمكن أن يضاف إلى عنوان هذه المقالة: (خلاصة أولية لقراءة جديدة في مفهوم الشعر عند العرب) ولكن خشية التطويل نكتفي بهذه الإشارة، ولنا عودة إلى هذا الموضوع بمزيد من التفصيل والتوثيق.

(١) أسرار البلاغة للجرجاني: ص ٢١٩.

(٢) نفسه. ص ٢١٩.

(٣) نفسه: ص ٢٢٠.

(٤) دلائل الأعجاز للجرجاني: ص ١١٢.

(٥) نفسه: ص ١١٢.

إنما صار شعراً من قِبلِ أنّه استعمل قوله «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطيّ الأباطح» بدل قوله: «تحدَّثْنا ومشَيْنا»[٦]. أي أنه استخدم التعبير غير المباشر (المجازي) بدلاً من التعبير المباشر للدلالة على السير بسرعة وسهولة ولين.

وهذه الاستعارة مثل هذه الكناية في قول عمر بن أبي ربيعة: «**بَعيدَةُ مَهْوى القُرْطِ**». «وإنّما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول هذا بدل قوله: طويلةُ العُنق»[٧] وهذا يعني: «هناك عاملٌ قارٌ ـ ثابتٌ لا يتغيّر وهو أنّ الشعر يُعبِّرُ دوماً عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر، أو أنّ الشعر يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر»[٨].

نخلص مما تقدّم الى المسألة المُحدّدة التي قصدنا الكلام فيها، وهي أنَّ العرب لم يكونوا ـ كما ذهب كثيرون ـ يُميّزون الشعر بالوزن والقافية وحسب «فكثير من الأقاويل التي تسمّى «أشعاراً» ليس فيها من معنى الشعريَّة إلّا الوزنُ فقط» وإنّما الشعرُ «باخراج القول غير مَخْرج العادة.»[٩]

وفي هذا يستوي القول الموزون وغير الموزون، شعرياً ـ ولكن بدرجاتٍ ـ من جهتين:

الأولى: من جهة أنّ الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، وليس بهِ ما كان الكلام كلاماً، ولا به كان كلامٌ خيراً من كلام[١٠].

الثانية: من جهة أنّ الشعر بما هو شعر، يجب أنْ يُنظر إليه من جهة العمل والصنعة لا من جهة قائلهِ، أيْ بما هو نصٌّ رُوعيَ فيه الترتيب على «نسق مخصوص» وصولاً الى صورة وهيئة مُحددة. وهذه لا تكون من جهة الألفاظ بذاتها، ولا من جهة المعاني بذاتها، ولكن من جهة التأليف والترتيب أي حين «يُعلَّقُ الكَلِمُ بعضها ببعض ويُبنى بعضها على بعض». وبالتالي يكون الفيصل بين كلامٍ وكلام ، وما هو شعريّ وغير شعريّ هو «الأحكام التي تَحْدُثُ بالتأليف والتركيب»[١١]. والذي لا شك فيه أن المقصود هنا، ليس الوزن. لأن الوزن لا مَدْخل له فيما يكون الكلام كلاماً به»[١٢].

صحيح أنه لم يقلْ أحدٌ من الكتّاب والنقاد العرب، بالتخلّي عن الوزن، أو إنَّ الوزنَ لا ضرورة له. وعدُّوا الوزنَ أحد الأركان الأساسيّة للشعر ـ وهذا ما يقول به معظم كُتّاب الشعريّة اليوم ـ ولكن لم يروا، في الوقت نفسه، أنّ كلَّ كلامٍ موزون مُقفّى، شعر.

(٦) ضمن كتاب **فنّ الشعر** لأرسطو: ص ٢٤٢.

(٧) نفسه: ص ٢٤٣.

(٨) مايكل ريفاتير: «سيميوطيقا الشعر: دلالة قصيدة» ضمن كتاب **مدخل إلى السيميوطيقا** ـ منشورات عيون ـ الدار البيضاء/ ١٩٨٧ ص ٥١.

(٩) ابن رشد: المصدر نفسه: ص ٢٠٤ و٢٤٣.

(١٠) **دلائل الأعجاز**: ص ٤١٥ ـ ٤١٦.

(١١) نفسه: ص ١٠٩.

(١٢) نفسه: ص ٣٣٧.

قال الجاحظ، وقد سَمِع أحدهم يمتدح البيتين التاليين:[١٣]

لا تحسبنَّ الموتَ موتَ البِلى ... فإنّما الموتُ سؤالُ الرجالِ

كلاهما موتٌ ولكنَّ ذا ... أفظعُ من ذاك لذلّ السؤالِ

قال: «وأنا أزعمُ أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شِعراً أبداً.»

أيْ أنّ الجاحظ وغيرَهُ، يرون الشّعر في التغييرات التي تحدث للغة في الكلام الخاص، أو حين استعمال اللغة على نحوٍ خاصٍ غير استعمالها المعياري (المعجمي): في القَلْب والحذفِ والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب، وفي التشبيه والتمثيل والإشارة والاستعارة.. وبالجملة: جميع الأنواع التي تُسمّى عندنا مجازاً.»[١٤]. ولهذا فقد ميَّز العربُ الشعرَ بأنه يُشْعِرُ بما لا يُشْعِرُ به غيرُهُ، من الصنعةِ اللفظيّة في نظم الكلام[١٥].

وقد انتقد السجلماسي الرأي الذي يقول بأنّ القولَ الشعريَّ هو المُقفّى فقط. وذهب الى أنَّ جوهر الشعر هو التخييل. و«التخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمود الشعر اذْ كان به جوهرُ القول الشعريّ وطبيعتُهُ ووجودُهُ بالفعل» مُفسّراً عدَّهم القولَ الشعريَّ بأنه القول المقفّى فقط، بالتزامهم الوزنَ الذي هو الفصل المُقوِّمُ عندهم للشعر والمُفْهِمُ جوهرَهُ، لأنّهم لم يشعروا بَعْدُ بالمعنى الآخر، وهو التخييل والمحاكاة، وأنه عمودُ الشعر وجوهرُه.

أما التخييل عند السجلماسي فهو من جنس البيان الذي يشتمل على التشبيه والاستعارة والمماثلة (التمثيل) والمجاز. وهذا الجنس (التخييل)، هو موضوعُ الصناعة الشعريَّة، وموضوعُ الصناعة في الجملة هو الشيءُ الذي فيه يُنْظَرُ، وعن أعراضهِ الذاتيَّة يُبحثُ. وإذْ كان الشعرُ: هو الكلام المُخيَّل المُؤلَّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مُقفّاة ـ كما ذهب ابن سينا ـ فكلُّ معنىً من هذه المعاني، له صناعةٌ تَنظُرُ فيه إمّا بالتجزئة، وإمّا بالكليَّة. ولأن التخييل هو جوهريَّتُهُ والمُشترك للجميع، ينبغي أنْ يكون موضوعَها ومحلَّ نظرها»[١٦].

وإلى هذا أيضاً، ذهب حازم القرطاجني عندما عرَّف الشعرَ بأنه كلام مُخيَّل ومشتمل على الغرابة. وما كان «خليّاً من الغرابة» أجدر ألّا يُسمى شعراً، وإن كان موزوناً مُقفّى، اذْ المقصود بالشعر معدوم

(١٣) عن كتاب: **نظرية النظم: تاريخ وتطور** للد. حاتم الضامن ـ الموسوعة الصغيرة ـ ع(٤٧) ١٩٧٩.

(١٤) ابن رشد: المصدر نفسه: ص ٢٤٣.

(١٥) **إعجاز القرآن** ـ للباقلاني ـ ص٧٦.

(١٦) **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع** ـ للسجلماسي. تحقيق علال الغازي ـ الرباط ١٩٨٠ ص ٤٠٧ و٢١٨.

منـه، «فإنّ الأوزان ممـا يتقوّم بـه الشعر ويُعَـدُّ من جملة جوهـره»[17] ولكن الوزن وحدَهُ لا يخلق شعـراً. لأن الوزنَ «ليس من الفصـاحة والبلاغة في شيء» كما ذهب الجرجاني، وأنّ سرّ النظم في المجاز، إذْ «أنَّ محـاسنَ الكلام معـظمها، إن لم نقـل كلَّها متفـرّعة عن صنـاعة المجاز وأدواته، وراجعة اليها.[18].

نخلص مما تقدَّم الى أنَّ نـظرية «الشعـر = كلامٌ مـوزون مقفّى، والنـثر = كلام (مـرسـل أو مسجـوع) غيـر مـوزون»، رغم اقـرارهـا بالتغاير بين الشعر والنثر، لم ترسم، في حدود ما قدّمته، مسافةَ هذا التغاير. اذْ لم يعد الوزنُ والقافية كافيـين لحسم تنازع الشعـريَّة بـين الشعـر والنثر أو «القـول الشعري» بتعبيـر الفارابي، أيْ النـثر الـذي يشتمـل على جميـع خصائص الشعـريَّة إلاّ الـوزن. وخـطأُ المصـادر العربية ـ إنْ صَحَّ تقديـرنا ـ أنها لم تعتمـد المقارنـةَ بين الشعـر وهذا المستوى من النثر الذي «ضُبطت خصائصهُ الفنيَّـة مما يسمـح بضبط الفَرْق، كمّاً ونوعاً، بينه وبين الشعر»[19].

بعبارة أُخرى، إنَّ وضع الشعر ككلام موزون مقفّى، في الطرف المقابل من النثر، ككلام غـير موزون مـرسل أو مسجـوع، أدَّى الى إلغـاء جُملة الخصائص الشعـريَّة الجـوهريَّـة في الأدب الفنيّ الآخـر، وبالتالي الى إلغاء تصوّر آخر معمول به في ضوء النزعات الشعـريَّة، والنـثرية الخـاصة بـالنفس، على نحـو ما بـيَّنَ الفارابي والقـرطـاجني والسجلماسي، حيث تكون ألفيَّة ابن مالك في النحو، مَثَلاً، المنظومة «شعراً» من النثر، بينما يكون الكثير من كتابات المتصوفة كابن عـربي والنفـرَّي التوحيـدي (في **الإشـارات الإلهيّة**) والمكتـوبـةِ «نثـراً» من الشعـر. والطريف أنْ نـذكر هنـا، أن الباقـلاني، في معرض مُبـاينة القرآن لجميع كلام العرب، قَسَم الكلام الفني عند العرب الى عِدّةِ أقسام، هي:

١ ـ الشعر الموزون المقفّى.

٢ ـ الكلام الموزون غير المقفّى.

٣ ـ الكلام المُسجَّع.

٤ ـ الكلام الموزون غير المُسجَّع.

٥ ـ الكلام المرسل.

وذلـك عنـدمـا قـال «إنّ الـطُرق التي يتقيَّـد بهـا الكـلام البـديـع المنظوم، تنقسم الى أعاريض الشعر، على اختـلاف أنواعـه، ثم إلى أنـواعِ الكلام المـوزون غير المقفّى، ثم إلى أصنـاف الكـلام المُعـدل المُسجّـع، ثم إلى مُعَـدل مـوزون غـير مُسجَّـع، ثم إلى مـا يُـرسـل إرسالاً». أو في قوله أيضاً: «قـد علمنا أنَّ كـلامهم (يقصد كـلام العـرب» ينقسمٍ إلى نظمٍ ونـثرٍ، وكلام مُقفَّىً غـير موزون، وكـلامٍ مـوزون غير مقفّى، ونـظمٍ ليس بمقفًّى كالخـطب والسجع، ونـظم مقفًّى موزون له رويّ»[20].

---

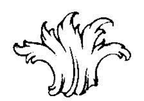
(١٧) **منهـاج البلغاء وسراج الأدبـاء**: تحقيق الحبيب بن الخـوجـة بـيروت (ط ٣) ١٩٨٦ ـ ص ٦٣.

(١٨) **دلائل الأعجاز**: ص ٤١٥ ـ ٤١٦.

(١٩) يُنظر حمادي حمود: «ملاحـظات حول مفهـوم الشعر عنـد العرب» فصلة من كرّاس **الجامعة التونسية**. ع (٢) ص ٢١٩.

(٢٠) **إعجـاز القرآن**: ص ٣٥، و٦٢ ويُنـظر كذلـك كتاب **الشعـريـة العـربيـة** لأدونيس ـ دار الآداب ـ بـيروت ١٩٨٥/ ص ٣٩. وكـذلـك **مـوسيقى الشعر العربي** للد. شكري عياد/ ص ٣٠٣.

تراتيل طينية



علاء صالح المسعودي

«١»

في الغاب أنزلني الإلهُ متيّماً
بحصاره الداجي كأني المستتبُ
لساريات الليل، أحمل
جرّتي لم أدرِ أني سوف
أملؤها بأعواد الكباريت
التي يدنو القِطافُ بها
بمقترب الصَباح.. وخلف
ظهري قدحةٌ: من شوقها
أشعلتُ نيران القصيدة،
لن يحُزَّ الليّلُ ذاكرتي التي
اعتادت بطَلْق عنانها للأجنحهْ
للضوء للأنسامِ للطَرْق
الذي أبداً يزور الأضرحهْ.

«٢»

في الغاب أنزلني الإلهُ
وأنزلَت معي الإشاراتُ
التي التمعت على جـذْعِ الخليقة
كي أجُرَّ النبع من خَلفي...
وأوصِلهُ بذاك النبعِ...
أطلعُ مرةً، في الغاب من شجَرٍ
ومن طين، ومن كَدَرٍ..
فأطلع مرَّةً حُلْوَ الجبين،
ورُبَّ ساعةِ أن يمرَّ بي
الشحوب، أرى القطافَ
يطولُ من وصلي، وهُمْ
صَحبي الذين تخلّلوني
يشترون الفوزَ بالتعب
المؤقّ من هلاكي.. غير
أن الشمس إن طلعت
يظلُّ بها النشيثُ المستقيمُ
لكلّ معضلةٍ، ومحضِ
مصادفهْ.
فلربمّا يحوي جراحاً
خَضرَت وجعاً، ويحوي
جرّتي العطشىٰ.. فزندي
ذا يجرِّحُني وجرحي نَزّ من
ألمٍ خفيٍّ من بقيَّة قاذفهْ.

«٣»

هو قال: حدَّثني الرصاصُ
عن السراديبِ التي انطفأت
.. وعن مَلكٍ ومتملكةٍ...
هناك الحكَمُ يبدأ أوّل
العتبات، لا خوفاً.. ولا
مجداً... فإنك لشاهدٌ
وبسُرّة التكوين من يومِ
الولادة وحدكَ المدثور
.. راح الطينُ راحْ.
لجميل زندي ذا غدا وجعَ
الأريكة مستباحاً، والمرارةُ
بي تنزُّ.. فليت طائرنا
يجيءُ مع الصباح.. وليت
أن الراح يأتي، غير أن
الراحَ راحْ.
وتصيرُ مشنقتي خطاي
مع الغروبِ أصيرُ صوب
المشرحهْ».

«٤»

وأنا العنيدُ الرَّخْوُ، حشّدتُ
القوىٰ التعبىٰ لكي أنأىٰ
بخلْوِ منالِيَ المتوهج الإشراق
لكنَّ المنال الريم غابَ
ولن يجيء، أنا العنيد الرخْوُ
.. ها أنا ذا البعيدُ، ألا
أجيءُ؟! أنا المقيمُ جنازتي
بدءُ الحِداد.
البومُ ينعَقُ، والخرابُ يحلُّ
في طاسي إلٰهاً من رماد.
فملاكُ ذاكرتي المحلّقُ
من رماد الأمكنهْ
طفلاً حوتهُ الأزمنه
فأنا المجيرُ وأستجير
بباحةٍ في القلب.. هل
بُعِثَ السراجُ لترمشَ
العين الرتاجَ من السماء
شموسَ هذا الطين؟..
أم ها أنني المهزومُ خلف
اللامكان، فحين لوِّح لي
اتكأتُ على رقيق الغصن
ولهاناً صغيراً وانكسرتُ
.. وحين أعددتُ المخيَّلةَ
التي تعبت، بلغتُ أشدَّ
ما سردَ اليراعِ الحُرّ
لكني انثلمتُ.. وحين
أذرفتُ الدموعَ محابراً..
أيقنت ساعتها: بأني
كنتُ أسبَحُ في العبارةِ
صَوبَ ذاكرةِ الرقادِ،
ألملِمُ الأحجام والأجسامَ
في العهدِ المواتي، في
تُراث البارحهْ.

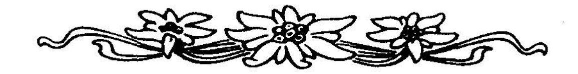
«٥»

الآن حمحَمةُ المهاري في
البطاحْ
يَندُبْن أن الراح راحْ
الآن تنطلقُ الحناجرُ بالصياح
تتكسّرُ الطرُقاتُ تحتَ
حوافر الخيل الصهيلة بالجموع
يشدُّها شفقُ المفاجأة
الأفولُ، وراء تلّتها
المدينةُ، سامعاً نايأً
يُرّتلُ آخر الصلواتِ..
أنفخُ بالعروس وبالوشاح
محابري، الأشباحُ تسِكُ
أمرَ هذيْ الخيل، تُمسِكُ
أمرَ هٰذا الشارعِ المخبول
.. بالشفق المسافر للذهول
الآن تنبترُ الفصولُ ولا
مفرَّ من البطاح حوافزٌ شُقَّت
وزمّارٌ توسَّم بالسكوتِ
كما اتفق.
فالطين مزدحمُ الشفقْ.
نَمْ واسترحْ.. فالطرق
ألبسنا الحناجرَ طالعين إليكَ
من شغفٍ... فأنتَ التاجُ
أنتَ سراجُ هٰذا الطينِ
نَمْ... نَمْ واسترح...
فعرفتُ أنكَ أنتَ من
زكّيٰ تراب المذبحَهْ.
ها أنتَ من طرقَ
الرتاجَ لِسُلَّمَ الأبراج
تعلو كالسِراج.. تضيءُ
صَحْنَ الأضرحَهْ.

بغداد

الزقاق

مصطفى الكيلاني



شَيَّعَ أمّه إلى القبر في عشية ذلك اليوم. الدّار هي الدّار. بين السقيفة وغرفته مسافة خرافة قصّتها عليه جدّته مرّات، وللغول فيها مغامرات مرعبة تنتهي بفرار جمجمة الأمير وزواجه بالفتاة التي أحبّها قبل أن يسافر إلى جزيرة العجائب. ولفظته الغرفة إلى أماكن وسخة تمتزج فيها روائح الأطعمة بالرطوبة ونتونة المراحيض المخلوعة الأبواب. وَأبْصَرَ في ركن بعيد لَطْخَةَ ظلّ شتائيّ بارد أمّه مدبرة وَبيدِها قفّة ولم يتبيّنْ أشياءَها.. أَسْرَعَ إليها.. كَادَ يُمسك بِكمّ رِدَائِهَا لَوْلا الباب. ذابت في نَفَق، وَتَرَكَتْهُ يقتطع الزمن ويلتذّ بمرارة فرح كاذب، ثمّ اندفعت من نافذة المطبخ رائحة سمك مقليّ تعانق الغبش وأشباه أفكار وليدة ساعتها.. أَجَالَ النَظَر في جدار هَرِم تنام حذْوَه جراء هزيلة وللدّم رائحة الهزيمة، وفي آخر الصفّ قطّة سَوْداء تنهش لحم جُرَذ، وامتزجت رائحة الموت بارتعاشة المكان. سأل عجوزاً تلملم لِحَافَها وتقفل باب منزلها: «كيف تولد الزياتين بعد موتها؟». وظنّ المرأة تنطق بالحبّ لتدفعه إلى حلم أبيض يرى فيه أمّه عارية في حمّام القرية تدلك ظهره والفانوس الشاحب يلفّه البخار، وقطرات الماء في السقيفة ترضع ذاكرته وجعاً كأنه القبور المتهدّمة تقيم أعراسها وتستعيد فرحاً قديماً، ولكنّ أبواب المنازل متشابهة والحقول المنسيّة أيّام خريف غيّبها زمن كان يزور مرابعه - وهو طفل - مع أبناء أعمامه ليعانق التراب الأحمر ويتسلق الأشجار ويلاحق عيداً لا يتحقق وأشباح فراشات... وغطّت العجوز وجهها بيديها بعد أن أشارت إلى عمود الكهرباء وتركته يردّد قولته دون ملل: «الولادة هي موت الولادة، والوجع أوسع من العالم...» وحينما أطلقت مَوْتَها بعيداً عنه لِفراغ الليل ونباح الكلاب السائبة تراءى له وجه أمّه من جديد فرحاً مهيض الجناح تلتفّ به حركات النسوة يحْملن القلال على الظهور، والأطفال الحفاة يتجمّعون ليثقبوا علب الطماطم الفارغة ويضعوا لُعَباً تطعن الزمن إلى حين ثم تغمرها النفايات وتحملها ناقلات البلديّة إلى الوادي.

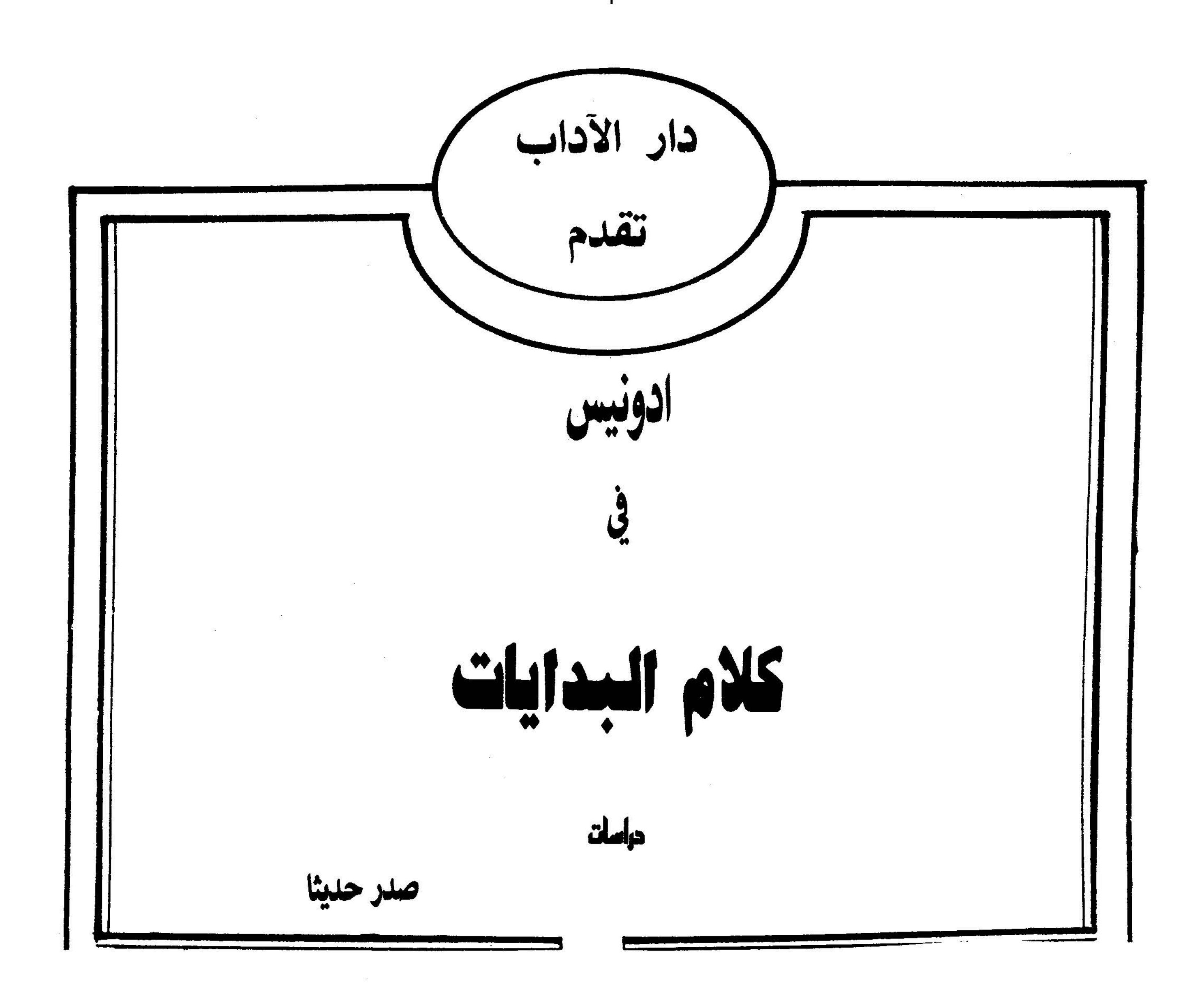
الدّار هي الدّار. بَيْنَ غرفته والمطبخ فناء مستطيل كان أبوه تربّع فيه قريباً من الغرفة الشرقيّة يدخّن سجائر «الحلّوزي» ويحدّق في فراغ يوم ينقضي.

وشاء السادة أن تهلك الزياتين في هاجرة يوم استَوْرَدُوا فيه سراويل «الدجين» وأقْفَاصاً كهربائيّة وعصافير صُنعت خصّيصاً لترقص ولا تطير ولعب أطفال حربيّة وَأكْدَاس لحم بشريّ تشتهي زرقة السماء ودفء الشمس وفراش اللّذّة والبحر.. وقبل أنْ تهلك الزياتين بعامَيْن امتدّت أغصان الكرمة إلى أن بلغت أعلى الحائط، وانزعجت أمّه حينما اكتشفت أنّ البومة تنام بين الأوراق، والعنب الأسود يتعفّن وهو في عناقيده والسماء تتلبّد سُحُباً لَا تَهَب الترابَ ماء. وصادف أن تَيَبّسَت الكرمة في هاجرة ذلك اليوم، ولَمْ يَبْقَ له بعد ذلك إلّا أن يُشيّع أمّه إلى القبر، ويبحث له في الزقاق عن ذاكرة تناهشتها أبواب المنازل المتشابهة وَخُفُ النسوة تظهر وتختفي وزغردات الأعراس تموت في لياليها... تلك هي الدّار، حفظ أشياءها، ولكنّ شراً واحداً تفطّن إليه يوماً ونسف معرفته الأولى... بَدَا له الفناء والغرف وأشكال الجدران والنوافذ والأبواب صوراً غائمة، وكان المكان يختفي في غمرة المكان الآخر.. حينما لامست عيناه الباب الكبير بعد غياب عامين تذكّر خطوطاً وألواناً وأبصَر في وجهه

غضـوناً . . أدْرَك لأوّل مـرّة أن المكـان يمـوت مثلما يمـوت الإنسـان والأمطار تحمل في جموحها عطش التراب والرّيح تـرسل بحـارها ثم ينهدّ نبضها ويبتلع السكـون أوجـاعهـا، وفي كـلّ مـرة يلملم رحم الظلمة تفاصيل الفـاجعة وتهلك الـطيور دون أن تخلو أعشـاشها من الفراخ. فاجأه الباب. تشقّقت أضلاعه، وتعـرّت بعض مسامـيره، والقفل عَلاه الصَدَأ أو الصرير الّذي كان يشبه مواء متقـطّعاً أصبـح دويّ رَعْـد كـاذب، والحيطان تقشّر طـلاؤها وعلتهـا صُفْرة الـزمن الآخر والغرف الثلاث المتشابهـة بدأت أشيـاؤها تتـآكل وعجّت بهـا العناكب. . . والفناء القفر ابتلع أسرارَه وغصّ بفراغ أبديّ.

الدّار هي الدّار. كانت أمّه في آخـر الزقـاق تحمل كَفنهـا وتهرول ضاحكة. . . سمعها تناديه وتلوّح بذيل ملاءتهـا. . وتلاحقت أمـام ناظريه أبواب المنازل المتشابهة والمراحيض المخلوعة الأبواب والجـراء الهـزيلة والنسـاء يحملن القـلال والأطفـال يصنعـون لُعَبهم وأشبـاح الفراشات والتراب الأحمر القاني وأغصان الزياتين الميّتة وأبـوه جالس في الفنـاء يدخّن السجـائر وينتـظر الليل. وعنـدما لامست أصـابعه سواد ملاءتهـا لفظهـا الزقـاق إلى الاتّجاه الآخـر. . أغمض عينيه في سعير غضب حزين، فإذا المنازل المتشابهة أقبية تدفع رجالاً يلبسـون برانيس رماديّة ويغصّ بهم الزقـاق ثم يندفعـون تحت أجنحة الغبش يحملون جثّتهـا ويتمتمون بكـلام لا يفهمه إلاّ الأتقيـاء. . وبعـد أن تطأ أوّل الأحذية رأس الزقـاق ينبلج نور الصبـاح وتستعيد الأبـواب زينتهـا وتختفي أشلاء الجـراء والمراحيض المخلوعـة الأبواب وتطّـاير أشبـاح الفراشـات حـول الشبـابيـك المفتـوحـة ثـمّ يُـزهـر في قلوب الأطفال والصبايا شجر الزيتون.

تونس



قراءات ثلاث لرواية «الغريب» لكامو

د. ليليان غصن سويدان



توطئة

إن التطور السريع والرواج اللذين عرفهما النقد الشكلاني أو البنيوي في الأبحاث الأدبية أتاحا تحليلاً أكثر دقة ومنهجية لخصوصيات النص الأدبي والعلاقات بين مختلف مستويات المعنى داخله، إنما لم يغيّبا، كما اعتقد البعض، أهمية العناصر الخارجية للنص ومن أبرزها العناصر الاجتماعية والتاريخية التي تؤثر في تكوين وتفاعل معاني النص وخصوصياته من جهة، كما تؤثر في قراءة هذه المعاني وتلمّس أبعادها من جهة أخرى.

فالأدب ممارسة مميّزة من ضمن الممارسات الخطابية تتّخذ مادة لها إمكانيات اللغة والأشكال الفنيّة وكذلك موضوعات التجربة الإنسانية. وكلها معطيات لا تولد من العدم على يد الأديب، بل هي رهن الحد الذي بلغه النمو اللغوي والتقني - الفنّي والفكري في ثقافة معيّنة وفي زمن محدّد.

وإذ يختار الأديب مكوّنات عمله من بين هذه المعطيات المتعدّدة والمتشعبّة فهو يحقق في آن حريته كفنّان وارتباطه بمجتمعه، وذلك من خلال موقفه (الإيجابي أو السلبي، المنسجم أو المباين، الخ...) من التراث ومن التقنيّات المستحدثة، وكذلك من الخطابات المتنوّعة بل المتضاربة التي تشكل ثقافة عصره.

يمكن قراءة هذا الارتباط على أكثر من مستوى. من هنا تنوع المقاربات النقدية المرتكزة على أهمية البعد الاجتماعي للعمل الأدبي وازدهار تلك التي تناولت خاصة الأعمال الروائية[1]: ما يتعلق منها

(١) من المراجع الهامة التي تبرز غنى الاتجاهات النقدية في مجال القراءة الاجتماعية للأدب:

- **Critique sociologique et critique psychanalytique** (colloque) Université Libre de Bruxelles, 1970.
- **Le degré Zéro de l'écriture**, Roland Barthes, coll. Médiations, gonthier 1953.
- **L'indifférence romanesque: sartre, Moravia, Camus**, P. Zima, éd. Le Sycomore, 1982.
- **Lecture politique du roman** (La Jalousie d'A. Robbe - Grillet), J. Leenhardt, é. de Minuit, 1973.
- **Lire la lecture. Essai de Sociologie de la lecture**, leenhardt et jozsa, Le Sycomore, 1982.
- **La lecture sociocritique du texte romanesque** (colloque) Stevens Hakkert et Co, Toronto, 1975.
- **Littérature et idéologie** (colloque), No spécial de La Norvelle Critique, 1970.
- **Le Littéraire et le Social**, sous la direction de R. Escarpit, Flammarion, 1970.
- **Pour une Sociologie du roman**, L. Goldmann, N. R. F., 1964.
- **Pour une Sociologie du texte littéraire,** P. Zima, U.G.E., 1978.
- **Qu'est - ce que la littérature,** J.P. Sartre, N.R.F., 1948.
- **Sociocritique** (colloque) sous la direction de Cl. Duchet, Nathan, 1979.
- **Texte et Idéologie**, Ph. Hamon, P. U. F., 1984.

بوضعية المادة الادبية في المجتمع (شروط الاعتراف بالصفة «الأدبية» للعمل داخل ثقافة معيّنة، دور المؤسسات في إيصاله إلى القارىء، نوعية جمهوره، إمكانيات تأثيره على أنماط الكتابة أو التفكير السائدة الخ . . .)، **وما يتعلق منها بوضعية المادة الاجتماعية في الأدب**. ولعلّ هذا المنحى الثاني هو الأقرب إلى النقد الأدبي إذ أنه يتعامل أساساً مع النص الأدبي ويبتغي قراءة البعد الاجتماعي داخل هذا النص ومن خلال ميزاته الدلالية واللغوية والجمالية.

بيد أن المعالجة التقليدية في هذا المجال قصرت النقد الأدبي الاجتماعي على البحث عن المضامين الاجتماعية وبالأخص عن المعلومات المستقاة من المجتمع المرجعي ومدى الوفاء في نقلها داخل «مجتمع» الرواية مثلاً. فبدا النص الأدبي وكأنه وثيقة لاستكشاف بعض ميّزات بيئة معيّنة في زمن معين[٢]، مع تجاهل تام للبعد الجمالي الذي يميّز النتاج الأدبي عن أي نتاج لغوي آخر (كالتحقيق الصحافي أو البحث الاجتماعي الخ . . .). من جهة ثانية تتّسم هذه المقاربة بالانتقائية إذ يقتصر بحثها على معطيات مبعثرة داخل النص وتتجاهل كل ما لا يتعلّق بالمدار أو المدارات المختارة (كالريف، المرأة، الوضع العمالي، صعود أو أفول البرجوازية، الآلة، الخ . . .) وغالباً ما يكون «المتبقي» أساسياً في فهم الرواية ككلّ متماسك العناصر. وإذا كان هذا النهج في النقد الأدبي الاجتماعي عديم الفعالية في حال خروج كتابة الرواية عن النمط الواقعي فهو حتى في حال الكتابة الواقعية لا يتخطى كونه مقاربة (تبتغي تبيان مدى التطابق) بين ما هو في المجتمع المرجعي وما هو في «مجتمع» الرواية.

ضمن معطيات كهذه تبقى مقولة العمل الأدبي «كمرآة» للواقع الاجتماعي غارقة في العموميات إذ لا تُطرح فيها مسألة نوعية المرآة المعتمدة ولا موقع ذلك الذي ينظر إلى هذا الواقع . . . أي لا تبيّن خصوصية هذه النظرة لتعيين دقيق لجذورها الاجتماعية المحدّدة. لذلك كله لا يمكننا إلا أن نسعى إلى تخطي هذا النمط من المعالجة التي قد تساهم في استكشاف الإطار المشهدي الاجتماعي للأحداث والطابع الواقعي لها، ولكنها لا تأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات اللغوية والجمالية، ولا الترابط بين العناصر السردية ولا المعطيات التي تبدو غير متعلّقة بالناحية الاجتماعية.

انطلاقاً من هذه الملاحظات سنحاول تجسيد التطلع إلى نقد أكثر شمولية وأبعد أفقاً من خلال دراسة الأبعاد الاجتماعية لرواية الغريب (L'Etranger)[٣] لألبير كامو (Albert Camus)، وذلك عبر ثلاثة مستويات من القراءة:

١ ـ **المستوى الأول للقراءة**: وموضوعه المعطيات المعلنة (explicites) أي العناصر الاجتماعية المنتقاة من المجتمع المرجعي والتي تشكل الإطار الواقعي للأحداث وتشهد على دقة ملاحظات الكاتب وقدرته على إحياء البيئة المذكورة . . . في الرواية.

٢ ـ **المستوى الثاني للقراءة**: ويتناول عدة مسائل متداخلة انطلاقاً من البنية العامة للعلاقات بين الإنسان والعالم داخل الرواية، والتي تتخطى مسألة الواقعية في الكتابة وتعبّر عما سماه غولد من (L Goldmann)[٤] «رؤية العالم» (vision du monde). وإذ تنبثق هذه الرؤية من الوعي الجماعي للفئة التي ينتمي إليها الكاتب، فهي تهب هذا الوعي المبهم درجة عالية من التماسك ومن الدقة مما يتيح إثارة الوعي النقدي للقارىء.

ولا تتبدى «رؤية العالم» من خلال البنية الشاملة للمضمون فحسب إنما أيضاً من خلال الجانب الفنّي (البنى الشكلية والمعالجة الخاصة للشخصية الروائية وللسببيّة السردية. . . . .) ومن خلال الناحية اللغوية (الأسلوب المعتمد. . . .)، مما يجعل هذا المستوى الثاني للقراءة مستوى مركباً متعدد الجوانب.

٣ ـ **المستوى الثالث للقراءة**: ويتعلق بالمعطيات المضمرة أو الخفيّة داخل النص، والتي ترتبط باللاوعي الجماعي، فلا تستنفدها «رؤية العالم» التي ذكرنا. ويحاول البحث هنا تلمّس ما لا يقوله النص (ما يطمسه أو يكبته) أو ما يقوله من حيث لا يدري، من خلال تناقضات أو مفارقات في السياق المتجانس للرواية أو من خلال رموز تتخطى المعنى المتعيّن الواضح . . . .

أولاً: المستوى الأول للقراءة:

هو المستوى الأسهل تناولاً والأكثر رواجاً في المجال النقدي، إذ يقوم البحث فيه على تجميع معطيات، من ضمن المحتوى الروائي، تتحلّى بمضمون اجتماعي واضح انتقاه الكاتب من المجتمع المرجعي. والمجتمع المرجعي في رواية **الغريب** هو مجتمع الجزائر وبشكل أكثر تحديداً مدينة الجزائر، حيث تدور أحداث الرواية. ويذكر النص أيضاً مدينة مارنغو (Marengo)[٥] القريبة ـ التي أصبحت تدعى حدجوت بعد الاستقلال ـ وهذا المرجع المكاني يشير في آن[٦] إلى أن زمن الأحداث المروية يقع ضمن الحقبة التاريخية التي

(٢) تتبع وصف الأحياء الشعبية وعادات العيش لدى العمال والحرفيين ومشاكل الفقر والخمر والاختلاط الجنسي الخ . . . في فرنسا في القسم الثاني من القرن التاسع عشر، من خلال بعض روايات أميل زولا E. Zola، على سبيل المثال.

(٣) **L'Etranger**, Albert Camus, collection Folio, éd. Gallimard 1957. وهذا هو المرجع الذي اعتمدناه في بحثنا.

(٤) راجع كتابه المذكور أعلاه في الملاحظة رقم (١).

(٥) وهذا الاسم في الأساس اسم إحدى المعارك التي انتصر فيها نابوليون بونابرت.

(٦) من دون العودة إلى تاريخ كتابة الرواية (١٩٣٨ ـ ١٩٤٠) التي صدرت لأول مرة سنة ١٩٤٢.

كانت لا تزال الجزائر فيها مستعمرة فرنسية.

وفيما تتوالى الأحداث، تمرّ أمامنا إشارات إلى معطيات عديدة تتعلق ببعض العادات والتقاليد، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: تفاصيل السهر بجانب الميت (ص: ١٣ - ١٤ - و١٨ إلى ٢٢) ومن ثم ما يتعلق بالدفن (ص ٢٢ إلى ٣١)، ارتداء ربطة العنق السوداء كإشارة إلى حالة الحداد (ص ١٠ و٣٥)، وكذلك التقيدّ بالأدوار الاجتماعية المرسومة (مدير المأوى ووسامه وملفّاته وتعابيره الجاهزة للمناسبة، البوّاب...، المدعي العام... الخ...) ومراعاة الأصول (في حال حدوث مشاجرة، نوع وتراتبية الاستفزازات وكيفية الرد على كلّ منها) (ص ٤٨ - ٤٩ و٨٦ و٩٠)، وأخيراً لا آخراً تفاصيل عن ممارسات الهيئة القضائية (مجرى التحقيق.. ص ٩٩ إلى ١١١، اللباس المميّز.. ص: ١٣٢، أساليب المرافعة.. ص ١٥١ إلى ١٦١ الخ...).

ويُستنتج من خلال الإشارات إلى مساكن الشخصيات ومأكلها ووظائفها وحتى وسائل ترفيهها[٧]، أن مورسو (Meursault) ومعارفه ينتمون إلى فئة اجتماعية متواضعة نسبياً، ومن أسماء هؤلاء أنهم يتحدرون من أصل أوروبي وبخاصة فرنسي (مورسو، سيلست (Céleste)، ريمون سنتس (Raymond Sintés)، سلمانو (Salamano)، ماسّون (Masson) الخ...)، كما يُلحظ السمة الاستعراضية للمؤسسة القضائية وعدم تلاؤم منطقها الجامد مع حقيقة الأحداث[٨].

لن نستفيض في تناول هذا المستوى، ذلك أن تتبّع المعلومات الاجتماعية المعلنة المبعثرة داخل النص لا يقودنا إلا إلى تبينّ تجذّر الرواية في واقع معروف[٩] - بيئة جزائريين من أصل فرنسي[١٠] ومن طبقة متواضعة - والتعرّف إلى النظرة النقدية إلى «الفئات الرسمية» - مدير المأوى، الهيئة القضائية، الكاهن، أي ممثّلي مؤسسات أساسية كالإدارة الرسمية والقانون والكنيسة - التي تجسد القيم السائدة في المجتمع.

إنما انطلاقاً من هذه المعطيات المعلنة - أي من منظور المستوى الأول للقراءة - تبدو رواية **الغريب** غير معنية بالقضايا الشائكة في المجتمع الجزائري ككل، في تلك الفترة التاريخية، والناجمة عن الوضع الاستعماري. كما تبقى عناصر روائية أساسية (ميزات شخصية «الغريب»، توزّع الحكاية على قسمين الخ...) خارج مقاربة كهذه. لذلك لا بد لنا من الانتقال إلى مستوى آخر من القراءة يربط بين ما توصّلنا إليه وبين العناصر الأخرى (فنيّة كانت أم لغوية) ويتيح لنا نظرة أشمل إلى العلاقات بين العمل الأدبي والمجتمع المرجعي.

(٧) راجع القسم الأول من الكتاب.

(٨) راجع القسم الثاني من الكتاب.

(٩) نشأ فيه الكاتب.

(١٠) لا يظهر السكان العرب في رواية الغريب إلا عرضاً.

ثانياً: المستوى الثاني للقراءة:

هذا المستوى ذو أوجه ثلاثة: يتعلق الأول باستنباط «رؤية العالم» المسيطرة في الرواية، والثاني بانعكاسات هذه الرؤية على المستويين الفنّي واللغوي من الرواية، أما الثالث فيتناول الخلفية الاجتماعية - التاريخية لهذه الرؤية.

١ - رؤية العالم:

إن استنباط رؤية العالم مستوحى من أبحاث لوسيان غولدمن في النقد الأدبي الاجتماعي التي تعتبر مساهمة أساسية في الدراسة المنهجية للأدب كظاهرة اجتماعية، إذ أن غولدمن شدد على أهمية **البنية العامة** للعمل الأدبي واعتمد على نهج بنيوي - تكويني يحاول عبره تفسير البنية الروائية - القائمة في التشكّل الذي تتخذه العلاقات بين الإنسان والعالم داخل النص - بربطها بتيار فكري يمثل نمطاً محدداً من الوعي الجماعي. ويُفسَّر هذا الوعي بدوره عبر تحديد موقعه بين الأنماط الأخرى من الوعي الجماعي التي تساهم في النزاعات الإيديولوجية المحتدمة داخل مجتمع معيّن. يمكن فهم هذه النزاعات (في إطار النظرة التاريخية الاجتماعية الماركسية التي يستوحيها غولدمن في أطروحاته) باعتبارها نزاعات طبقية لها مرتكزاتها في تضارب المصالح السياسية والاجتماعية وفي آخر المطاف الاقتصادية في مكان وزمان محددين[١١]».

وإذا عدنا إلى رواية **الغريب** لاحظنا أن العلاقة التي ترسمها بين الإنسان والعالم علاقة إشكالية تفضي إلى تبدّد القيم وتغرّب المعنى. فالبعد الانساني غائب أو بالاحرى مفقود في العلاقات بين الشخصية الرئيسة - مورسو والآخرين، كما يدل على ذلك موقفه إزاء موت أمه (الفصل الأول) وكذلك تجاه عشيقته ماري (ص ٦٩) إذ يبدو مورسو عديم المشاعر، خالياً من الأحاسيس النفسانية. وإذا ما عُرض عليه الزواج (ص ٦٩) أو الصداقة (ص ٥٤) أو الترقية الاجتماعية (ص ٦٨) يرد أن «الأمر سيّان» بالنسبة إليه. تشكل هذه اللامبالاة أو «الحيادية» التامة في المشاعر وبصدد القيم، أساس غرابته وغربته التي يشدد عليها عنوان الكتاب. قد يقال إن أحاسيسه الجسدية (إزاء البحر والشمس وجسد ماري...) حاضرة. إلا أن هذه الميزة هي دليل آخر على اختزال العمق الإنساني لديه من جهة، كما أن علاقاته المبنية على تلك الأحاسيس لا تفلت من الإشكالية التي ذكرنا (الشمس كعنصر عدائي يقوده إلى الجريمة، والبحر كما جسد ماري كحجّتين تستعملان ضدّه أثناء المحاكمة) من جهة أخرى. وإذا كان النص يبرز بشكل عام المظهر الميكانيكي للتصرفات (المسنينّ أثناء السهر المأتمي ص ١٩، عملية

(١١) راجع:

Lucien Goldmann: **Le Dieu caché**, Gallimard, 1955; **Pour une sociologie du roman**, 1964; **Structures mentales et création culturelle**, Anthropos, 1970.

الدفن ص ٢٥، المرأة شبه الآلية ص ٧١ - ٧٣، المرافعة ص ١٥١ ....) وخضوعها للروتين (ص ١٠ - ١٢ - ٤٦ ....)، فإنه يظهر بشكل خاص الجريمة التي قام بها مورسو وكأنها عمل غريب عنه، إذ يشدد النص على أن مورسو مُسيّر من قبل عناصر الطبيعة (الشمس، الحرارة...) والصدف أو القدر[١٢]، ومن الواضح أن لا دافع له ولا معنى لفعله. حتى اللغة (وهي خاصية إنسانية بامتياز) تتغرّب لدى مورسو (يطالعنا أول تعليق له: «هذا لا يعني شيئاً» بدءاً من الفقرة الأولى من الرواية! ص ٩).

كل هذه الدلائل تبيّن أن علاقة الشخصية الرئيسة - مورسو - بالآخرين وبنفسه وبالعالم علاقة إشكالية بحيث تضمحلّ أهمية الإنسان والأفعال بل ينهار المعنى[١٣] لتتبدّى عبثية الرؤية الكامنة بشكل عام وراء هذا الوضع المميز.

وتتجلى العبثية في علاقة مورسو بالمؤسسة القضائية كما يرسمها البناء الشكلي للرواية القائم على تقسيمها إلى قسمين. إذ يمكننا، من خلال تحليل ما يقال في القسم الثاني بصدد ما حدث في القسم الأول، استنتاج عدم تلاؤم منطق القضاء الجامد مع ما جرى، بل هزلية المحاكمة التي تحكم بالإعدام على رجل اقترف جريمة قتل لأنه بشكل اساسي «لم يبك عند دفن أمه» (ص ١٨٤، وكذلك ص ١٤٨، و١٥٦ و١٥٧). ويعمّم مورسو نفسه صفة العبثية على الوجود بشكل عام في الصفحات الأخيرة من الرواية في صرخته الشهيرة في وجه الكاهن، حيث يؤكد له تساوي كل شيء إزاء الموت نافياً أي معنى متعالٍ وما ورائي للحياة[١٤].

(١٢) راجع بشكل خاص الصفحات من ٩١ إلى ٩٥.

(١٣) هنالك آثار لغياب أهمية القيم (والأعراف) في تصرفات شخصيات أخرى (وإن بشكل أقل حدّة أحياناً) فوالدة مورسو لم تهتم يوماً بمسألة الدين (ص ١٣)، ومدير مورسو يستاء من تغيّبه عن العمل لحضور مراسيم دفن أمه ولا يقدّم له تعازيه (ص ٩ - ١٠) أما ماري فتفاجأ عندما يخبرها مورسو أن أمه ماتت البارحة إنما لا تلبث أن تقبل بمرافقته إلى السينما لمشاهدة فيلم هزلي! (ص ٣٥). وعندما يبلغها أن الحب لا معنى له وكذلك الزواج... تعتبر أن غرابته ربما كانت وراء حبها له كما ستكون مستقبلاً وراء كرهها له!! ولا يمنعها ذلك من تقريرها الزواج منه (ص ٦٩ - ٧٠).

(١٤) راجع المقطع الأساسي ص ١٨٣ - ١٨٤: «**لا شيء**، لا شيء كان له **أهمية وكنت أعرف جيداً** لماذا. هو [الكاهن] أيضاً كان يعرف لماذا. من قعر مستقبلي، أثناء كل هذه **الحياة العبثية** التي عشتها، كان نَفَسٌ غامض يصعد من جديد عبر سنوات لم تكن قد أتت بعد وهذا النفس كان **يساوي** في عبوره كل ما كان يُعرض عليّ آنذاك في السنوات التي كنت أعيشها والتي لم تكن أكثر واقعية. **ما همّني** موت الآخرين، حب أم، **ما همني** إلهها، الحياة التي تُختار والأقدار التي تُنتخب طالما كان ينبغي **لقدر واحد** أن ينتخبني أنا نفسي ومعي مليارات من المحظوظين (...) الآخرون أيضاً قد يُدانون يوماً. هو أيضاً قد يُدان. **ما هم وقد اتهم بجريمة قتل إذا أُعدم** لأنه لم يبكِ عند دفن أمه؟»... (التشديد من قبلنا).

٢ - انعكاسات فنيّة ولغوية

إنّ «رؤية العالم» المسيطرة في رواية الغريب إذاً رؤية عبثية تكمن في البنى العامة للعلاقات وترتكز على البنى الشكلية. ولكن بالأمكان تلمّس آثارها أيضاً على المستوى الفني - التقني للرواية وذلك من خلال ملاحظة التحطيم القائم فيها لعناصر السرد التقليدية. فهناك من جهة اضمحلال التعارض (الأساسي عادة) بين «البطل» وضدّه، بل اضمحلال مفهوم «البطل» (كشخصية مميزة لها إرادة وغايات وبعد نفساني عميق الخ... - وكلها سمات تفتقر إليها شخصية مورسو -)؛ ومن جهة ثانية انحسار السببية السردية، بل افتقارها للمنطق (لا تبدو أفعال مورسو بارزة ولا دوافعه قيّمة؛ أما أهم فعل يقوم به - أي الجريمة - فسببه هو... الشمس! ص ١٠٥ و١٥٨، وما يقوم به المدعي العام من ربط منطقي متين للأحداث يتبدّى عن لا تلاؤم مع ما عاشه مورسو وبالتالي عن إخفاق العقل في فهم حقيقة الأحداث).

أما **المستوى اللغوي** فهو شاهد آخر على عبثية رؤية العالم في **الغريب**، إذ إن أزمة القيم تظهر فيه من الناحية الدلالية من خلال إفراغ المفاهيم من معناها (الحب: ص ٦٩، الزواج: ص ٦٩ - ٧٠، الذنب: ص ١٠٩ و١٣٨، الخطيئة: ص ١٧٩، العدالة: عبر ممارسة الهيئة القضائية، الخ....)، وكذلك من الناحية النحوية من خلال الابتعاد المتعمّد عن مظاهر البلاغة التي تميز عادة الأسلوب الأدبي واستعمال جمل مبسّطة للغاية وصيغة الماضي الناجز (passé composé) - المستخدم عادة في اللغة الفرنسية المحكية - وهو استعمال يعبّر عن رفض للغة أدبية طقوسية على حد قول رولان بارت، واستبدالها بلغة حيادية أو لغة «درجة الصفر»[١٥].

٣ - الخلفيّة الاجتماعية - التاريخية

إذ تميّز الرؤية العبثية مرحلة مهمة من مراحل الكتابة لدى كامو[١٦]، فهي لا تشكل نمط تفكير شخصي استثنائي، بل يشاركه فيها عدد من الأدباء الكبار في تلك الحقبة التاريخية (وقد تجلّت عبر مأزق الوجود في أعمال سارتر[١٧] ومَنْ دار في فلك التيار الوجودي، وكذلك عبر مأساوية الوضع الإنساني في أدب مالرو[١٨]، وأزمة المعنى

(١٥) راجع Le Degré Zéro de L'Ecriture لرولان بارت (ذكر اعلاه) ص ٢٨ إلى ٣٨ وص ٦٥ إلى ٦٨.

(١٦) مرحلة تجسدها بشكل خاص أعماله التالية: **Caligula (1938), L'Etranger (1942), Le mythe de Sisyphe (1942) Le malentendu (1944).**

(١٧) بشكل خاص: **La Nauseé (1988) Les Mouches (1943), L'Etre et le Néant (1943), Huis Clos (1944).**

(١٨) تنطلق مواقف جميع شخصياته من اعتبار أن لا معنى متعالٍ للحياة في ظل الموت الذي يرادف العدم. راجع بشكل خاص **La voie royale (1930) La condition humaine (1933)**...

لدى بروتون[١٩]، ومن ثم عبر مسرح يونسكو[٢٠]، وبيكيت[٢١]، والأعمال الأولى لأداموف[٢٢]. . .).

بالإمكان تبينّ الخلفية الاجتماعية ـ التاريخية لرؤية العالم العبثية هذه عبر ربطها بنمط من الوعي الجماعي يميّز فئة من المثقفين الغربيين من الشرائح الليبرالية، ويعبّر عن قلقها العميق وأزمتها[٢٣] إزاء انهيار القيم التي تشكل الركيزة الأساسية للفكر الغربي الحديث (العقلانية، الأنسانوية والفردية، الإيمان بالتطوّر والعلوم وبدولة القانون. . .) تحت وطأة صدمات هامة أبرزها الحرب العالمية الأولى ـ ومن ثم الثانية ـ والأزمة الاقتصادية في الثلاثينات ـ مع غلبة القوى المجرّدة للسوق والتقنية على مبادرة الأفراد وحاجاتهم وقيمهم ـ ونمو الحركات العمالية ـ وكذلك الفاشية ـ وانطلاق حركات التحرر في المستعمرات. . . . لقد انعكس كل ذلك أزمة «في الذهنيات وحيرة» تجاه المعتقدات وحتى تجاه اللغة[٢٤].

ثالثاً: المستوى الثالث للقراءة:

بيد أن الرؤية العبثية بالرغم من شموليتها لا تستنفد جميع دلالات الغريب الاجتماعية وبخاصة ما يتعلق بشخصية القتيل، بل إن التمعّن في ميزات هذا القتيل يلقي أضواء جديدة على معنى الأحداث وأبعادها ويمكّننا من استكشاف ما هو مضمر أو مطموس داخل النص من الناحية الاجتماعية أي ما ينبثق من اللاوعي الذي هو، في جزءٍ مهمّ منه، لا وعي جماعي.

١ ـ موقع الضحيّة في نظام شخصيات الرواية

إذا عدنا إلى تنظيم الشخصيات التي تلعب دوراً ما في أحداث الرواية، يبرز بوضوح تمايز بين مجموعتين من الشخصيات:

أ ـ مجموعة تتميّز بغنى نسبي في التعريف عنها: التعريف بأسمائها، وبوظيفتها الاجتماعية، ومظهرها من خلال بعض التفاصيل الدقيقة، وبعض آرائها ـ وجوانب من شخصيتها ـ من خلال أحاديثها. . . الخ. . .

تنتمي إلى هذه المجموعة الشخصية الرئيسة مورسو وكذلك معارفه (سيلست، ريمون، ماري، سلمانو. . .) والشخصيات التي يلتقيها من جراء توالي الأحداث (مدير المأوى والبوّاب. . . ، مدير العمل، القاضي، المحامي، الصحافي، الكاهن الخ. . .)[٢٥]. وتضفي عناصر التعريف الآنفة الذكر على هذه الشخصيات وجوداً إنسانياً كثيفاً يدعم حضورها الروائي.

ب ـ مجموعة ضئيلة من الشخصيات ـ ومن ضمنها القتيل ـ تتميّز بافتقار لهذه العناصر المميِّزة، إذ لا اسم ولا تحديد لوظيفةٍ أو مركز اجتماعي ما يثبت انتماءها أو تجذّرها في المجتمع، ولا حتى كلمة أو آراء تنطق أو تفكر بها. . .

هذه الشخصيات معرّفة فقط بأنها «عربية» وتشكل هذه «الصفة» تمايزها الرئيس عن بقية الشخصيات (التي لا يشعر الراوي بالحاجة إلى تحديد أصلها، ولكن القارىء يستنتج ذلك من أسماء العلم ذات المصدر الأوروبي، ومن بعض الطقوس أو الممارسات. . .) وإذا تذكرنا أن أحداث الرواية تتم في الجزائر قبل الاستقلال يتبيّن أن هذه النظرة إلى سكان البلد الأصليين ترتكز، من خلال الراوي مورسو، إلى مرجعية أوروبية. من ناحية أخرى إن غياب عناصر التعريف الأخرى لهذه الشخصيات يجعل من وجودها في الرواية وجوداً مبهماً خلافاً لما هو الأمر بالنسبة لشخصيات المجموعة الأولى.

هكذا يبدو العرب أشبه بمجموعة أشباح على أرضهم في رواية الغريب ولا اختلاط ولا تحاور بينهم وبين مجموعة الشخصيات الأخرى[٢٦]. العلاقة الوحيدة التي تنسجها الرواية بين المجموعتين هي علاقة عنف وأذى يأخذان أوجهاً عدة، أبرزها، في القسم

---

(١٩) راجع **Manifeste politique du Surréalisme** (1935)

(٢٠) **La Cantatrice chauve** (1950) .... الخ. . .

(٢١) **En attendant Godot** (1953) الخ. . .

(٢٢) **L'Invasion** (1950), **La grand et la petite manouvre** (1950) الخ. . .

(٢٣) إنما بقي تيار العبثية موقفاً رافضاً ومقتصراً على فئة من المثقفين ولم يتبلور في حركة جماهيرية واسعة على غرار التيارات الإيديولوجية الأخرى المعبّرة عن أنماط مختلفة من الوعي الجماعي (والمصالح الاجتماعية والاقتصادية) كالماركسية أو الفاشية. . .

(٢٤) حيث أفرغت الكلمات والشعارات ـ كالحرية والحقيقة والحق وخدمة الشعب الخ. . . ـ من مضمونها لكثرة التنازع عليها في المجابهات الإيديولوجية بين المعسكر الشيوعي والمعسكر الرأسمالي وكذلك بين الفكر اليميني والفكر اليساري وأيضاً بين المستعمِرين والمستعمَرين. . . .

(٢٥) منها من يجمع بين معظم عناصر التعريف هذه ومنها من يجمع بين بعضها. فمورسو معرف باسمه وبكونه موظفاً في شركة نقل بحري على ما يبدو (ص ٤٣) وببعض عاداته ولمحات عن ماضيه (ص ٣٦ ـ ٦٩ ـ ٧٠ الخ. . .) وبآرائه (ص ٥٩ ـ ٦٢ ـ ٦٨ ـ ٦٩ ـ ١٠٢ ـ ١٢٠ الخ. . .)؛ ريمون سنتس معرّف باسم علم عائلي وشخصي وبقصر قامته (ص ٤٧) وحسن هندامه (ص ٤٨) وبعمله (ص ٤٧) وعلاقاته (٥٠ ـ ٥٢) وبوصف لمنزله (ص ٤٨) الخ. . . ؛ القاضي معرّف بوظيفته وبمظهره (ص ١٠٠) وتقنية التحقيق لديه (ص ١٠٠ ـ ١٠٤) وآرائه (ص ١٠٧ ـ ١٠٨) الخ. . . البوّاب معرّف بمظهره (ص ١٤) وعمره (ص ١٥) وأصله (ص ١٥) وظروف توظيفه (ص ١٦) الخ. . . .

(٢٦) حتى بالنسبة للشخصيات العربية التي **لا دور لها** في أحداث الرواية، إنما تتجاور على مدى أسطر قليلة مع الشخصيات ذات الأصل الأوروبي، كالممرضة (ص ١٤ ـ ١٥) أو السجناء (ص ١١٤ ـ ١١٦) فدلائل التمايز و«التغريب» قائمة لديها وتشكل عنصر قلق دفين في عالم الرواية. فالممرضة العربية مصابة بقرحة أزالت أنفها من الوجود وكأن هذا المرض المعدي رمز لخطر يهدد بالتفشي ليس في باقي جسدها فحسب إنما في المجتمع. أما السجناء العرب في قاعة الزيارات فهم لا يتحدثون كبقية السجناء الذين ينقل إلينا الراوي بعض أحاديثهم، إنما يتميّزون ككتلة واحدة بهمس خافت ومتواصل يضفي على سلوكهم غموضاً يزيدهم غرابة (ص ١١٦ ـ ١١٨).

الأول من الرواية، المجابهات المتتالية بين فردين أو أكثر من كلتا المجموعتين ـ حيث البادىء في توجيه الضربات وكذلك المسيطر على الموقف إنما هو دائماً ريمون (ومن ثم مورسو[٢٧]) أي عنصر من المجموعة الأولى. أما أبرزها في القسم الثاني من الرواية، فهو تجاهل الإنسان ـ الضحية (العربي) من قبل هيئة المحكمة (التي يستحوذ على اهتمامها سلوك مورسو تجاه أمه وتجاه قيم المجتمع) وكون الموقع الوحيد الذي تحتله الشخصيات العربية فيما عدا موقع الضحية.... هو موقع السجناء الكثيري العدد! (على أن المؤسسات الإدارية ـ من محاكم إلى سجون.... ـ في الوضع الاستعماري كانت خاضعة لسيطرة الفرنسيين).

على هذا النحو يستشف الواقع الاستعماري بتوتّره المحتوم، شأنه شأن عودة المكبوت، في هذه الرواية التي لم يرد مؤلفها كامو (الجزائري المولد والفرنسي الأصل) التطرق فيها إلى الحاضر التاريخي المباشر وأزماته المستعصية.

٢ ـ العنف في الرواية

لقد ضرب ريمون عشيقته العربية[٢٨] ضرباً مبرحاً (ص ٥١) كما ضرب أخاها عندما حاول هذا الأخير الثأر لها (ص ٥٠). ثم طلب من مورسو مساعدته في تنفيذ خطة لاستدراج العشيقة مرة أخرى إلى منزله والانتقام منها. فيقبل مورسو ذلك ويكتب رسالة إلى المرأة تتضمن إغراءً لحثها على المجيء مجدداً إلى منزل ريمون. ولا يمكننا القول إن مورسو يزجّ نفسه من حيث لا يدري بعلاقة العنف والأذى هذه، إذ هو على علم تام بأن نيّة ريمون هي الانتقام من المرأة بعد استدراجها وأن أساليبه عنيفة. صحيح أن مورسو يؤكد (أثناء المحاكمة) أن كتابته الرسالة ـ الخدعة تمّت بالصدفة. إنما اللافت للنظر أن كل الصدف المتعلقة بتصرفاته إزاء الشخصيات العربية في الرواية، تصب في اتجاه واحد هو العنف والأذى حتى وإن لم يكن لديه أي دافع وحتى أي وعي لذلك.

فبعد تنفيذ ريمون خطته الانتقامية يطلب من مورسو أن يشهد لصالحه في مركز الشرطة، بأن المرأة هي التي أساءت التصرف تجاهه، وبالتالي تسبّبت بما حدث. وبالرغم من أن مورسو لم يكن شاهداً على أي شيء من هذا القبيل فإنه يقبل بإعطاء شهادة مزوّرة (ص ٦٢) نتيجتها تعميق إيذاء المرأة العربية. وجدير بالذكر أن هذا التلفيق (بعد الرسالة ـ الخدعة) يتناقض كلياً مع ما عوّدنا عليه مورسو من تمسك بقول الحقيقة بصراحة ودقة بالغتين ـ إلى حدّ يصدم به بعض مقرّبيه[٢٩]. وينعكس سلباً على محاكمته[٣٠] ـ كما يتناقض كلياً مع تصريح كامو بأن مورسو بطل الحقيقة وشهيد التمسك بالمصارحة دون مواربة أو تجميل[٣١]. ومعلوم أن التناقضات والاختلالات تشكل البؤر المثيرة للاهتمام، في منهج التحليل النفسي، لاستنباط آثار المكبوت وفعالية اللاوعي ليس في الأحلام فحسب بل في كل ما يصدر عن الانسان سواء أكان هوامات أم زلّات لسان أم... اعمالاً أدبية.... لذلك سنشير إلى تلك التناقضات المعبّرة عن انزلاق لا شعوري باتجاه الأذى والعدائية في حالات محدّدة، في معرض حديثنا عن العلاقات التي تنسجها الرواية بين مورسو والشخصيات العربية.

ففي حين لم يشارك مورسو في المشاجرة العنيفة الأولى على الشاطىء[٣٢]، نلاحظ أنه يتورّط فعلاً في الأحداث لدى المجابهة الثانية بين ريمون والعربي، فتختفي تماماً عناصر اللامبالاة والحيادية التي تتّسم بها شخصيته، ويبرز تناقض جديد مع توجهاته في باقي الرواية. ثم إن مورسو الذي أهمل أعرافاً كثيرة ـ أبرزها ما يختص بدفن أمه وبحالة الحداد عليها ـ يبدو فجأة شديد الاكتراث بالأعراف السليمة فيعترض على اقتراح ريمون استعمال المسدس طالما أن العربي لم يتحدّه، حتى أنه ولأول مرة يتكلّم بصيغة فعل الأمر ويوزّع الادوار[٣٣]!

---

(٢٧) راجع بحسب التسلسل الزمني ص ٥١ ـ ٥٢، ٤٩، ٥٩، ٨٧ ـ ٩٠ ـ ٩٣ إلى ٩٥. ومن اللافت أنه حتى على صعيد الاحتكام إلى السلاح، نلاحظ التفوّق الواضح لريمون (ومن ثم مورسو) إذ إن العربي يستعين بسكينه بينما ريمون (ومن ثم مورسو) يستعمل مسدساً.

(٢٨) وكونها عشيقته لا يعني علاقة حب بالمعنى الحقيقي للكلمة بينهما. علاقتهما علاقة جنسية (ص ٥٢) وتسلطية. فريمون المعروف في الحي بأنه قوّاد (ص ٤٧ و١٤٧) يشكو من أنها لا «تعمل» (ص ٥٠ ـ ٥١). وعندما يشكّ في أمرها (ص ٥١) يتعمد إيذاءها ليس بالضرب فحسب إنما بالتخطيط أيضاً للانتقام منها... كما في مشروعه للوشاية بها لدى الشرطة الأخلاقية كي تقبض عليها في الجرم المشهود معه وتدرج اسمها في ملفاتها (ص ٥٢).

(٢٩) يقول لعشيقته ماري إن الزواج منها لا يعني له شيئاً وكذلك الحب (ص ٥٩ و٦٩) كما يعبّر عن لا مبالاته إزاء مشروع السفر والترقّي الذي يعرضه عليه مديره (ص ٦٨ ـ ٦٩).

(٣٠) يؤثر استعمال كلمة «انزعاج» بدلاً من كلمة «ندم» رداً على سؤال القاضي عن مشاعره تجاه جريمته (ص ١٠٩) ويرفض اقتراح موكّله القول إنه «تمالك نفسه إزاء مشاعره الطبيعية» (لتبرير سلوكه اللامبالي أثناء دفن أمه)، رغم تحذير موكّله بالنتائج السلبية لهذا الرفض على مصير محاكمته، لاعتباره «أن ذلك غير صحيح» (ص ١٠٢). وهو يذهب أبعد من ذلك حين يستفيض في الإجابة عن سؤال موكله حول علاقته بأمه بالإشارة إلى أن حبه لأمه «لا يعني شيئاً إذ إن كل الكائنات السليمة تمنّت إلى هذا الحد أو ذاك موت من تحب»! (ص ١٠٢).

(٣١) راجع ما يقوله كامو في المقدمة التي كتبها لروايته بمناسبة نشرها في أميركا: «لقد لخّصت الغريب مند فترة بعيدة بجملة أعترف بأنها جدّ مفارقة: **«في مجتمعنا، كل أنسان لا يبكي أثناء دفن أمه يتعرض لخطر الحكم عليه بالإعدام»** كنت أعني فقط أن بطل الكتاب محكوم عليه لأنه لا يدخل في اللعبة [أي] يرفض الكذب (...) بدون أي موقف بطولي، **يقبل بأن يموت من أجل الحقيقة»**. **المؤلفات الكاملة**. دار البلياد، الجزء الثاني، ص ١٩٢٨ ـ ١٩٢٩ التشديد من قبلنا.

(٣٢) وإن برز تعاطفه مع رفيقيه ريمون وماسون من خلال تنبيهه لهما إلى شهر العربي سكينه. راجع ص ٨٦ ـ ٨٧.

(٣٣) يطلب من ريمون تسليمه المسدس ومجابهة العربي «رجلاً لرجل» ص ٩٠.

والنقلة النوعية نتلمسها من خلال التعابير التي يستخدمها مورسو كبراو، إذ إنه يستعمل، في معرض الإشارة إلى خصمي ريمون العربيين، ضميراً يدلّ على التملّك: «عربيانا» (nos deux Arabes») (ص ٨٩) وكأن قضية ريمون أضمحت قضية مورسو «الغريب»! ومن اللافت للنظر كذلك أن موقفه يتبدّل تماماً عندما يمسك بالمسدس: كان قد اعتبر أن نية ريمون إطلاق النار على العربي مخلّة بالأعراف وقال: «إذا لم يخرج [العربي] سكّينة، لا يمكنك أن تطلق النار» (ص ٩٠)، أما وقد تناول المسدس من ريمون فهو يعتبر، في ظرف دقائق ودون أن يتبدّل أي شيء في الوضع، أن «بالأمكان إطلاق النار أو عدم إطلاق النار» (ص ٩١). كأن مجرّد اقتناء المسدس - أي رمز القوة والسيطرة - قد ولّد لدى مورسو اللامبالي والعديم المشاعر، حس العدائية تجاه خصم ريمون - الذي أصبح من حيث لا ندري خصمه أيضاً كما سبق أن أشرنا - فاختفى واجب مراعاة الأعراف فجأة وتساوى ما يجوز بما لا يجوز.

٣ - العدائية أو التجاهل

على كل حال كان هذا الحس الدفين بالعدائية كامناً (وإن معكوساً) في التأويل الذى قام به مورسو في معرض وصفه لنظرات العرب تجاهه وتجاه رفاقه حين قال: «كانوا ينظرون إلينا بصمت، **إنما على طريقتهم لا أكثر ولا أقل من لو أننا كنّا حجارة أو أشجاراً ميتة**»[٣٤]. وهذا الانطباع الخاص لدى الراوي مورسو عن «طريقة العرب» المميزة في النظر إلى مجموعته (الفرنسية الأصل) ينسب إلى العرب لا مبالاة وتجاهلاً بل نفياً لوجود مورسو ورفاقه، فالتشبيه المستعمل ينزع عن الذين يُنظر إليهم ما هو بشري («حجارة»، «أشجار») وحتى ما هو حيّ («حجارة»، «ميتة») ويكشف بالتالي عن شعور مورسو الدفين بعدائية العرب، وبشكل عام عن الهوة الكامنة بين المجموعتين البشريتين الأساسيتين في مجتمع الجزائر آنذاك.

وإذ تنتهي المجابهة الثانية بتلطّي العربيين وراء الصخور، تهرباً من ريمون ومورسو، وبعودة هذين الآخرين إلى كوخ ماسون، تتراءى عدة تناقضات في سرد مورسو لتتالي الأحداث التي تقوده إلى لحظة الجريمة. فوطأة الشمس والتعب والحرارة التي يشدّد عليها مورسو ليفسّر عدم صعوده مع ريمون درجات السلم القليلة لكوخ ماسون، لا تبدو عائقاً ليعود أدراجه، ويمشي مسافة طويلة... حتى يصل إلى الصخور (أي مكان المجابهة الثانية). ثم إنه يلاحظ لدى بلوغها أن العربي قد «عاد إليها» بينما من الواضح أن العربي لم يغادرها أصلاً وأن مورسو هو الذي عاد إليها! وهذه الطريقة في عرض الأحداث بإسناد الفعل إلى شخصية العربي هي أشبه بمحاولة تنصّل مورسو من اندفاعه اللاواعي نحو ملاقاة العربي - الخصم مجدداً.

(٣٤) ص ٧٩. التشديد من قبلنا.

وبالرغم من تضاعف الإشارات إلى لمعان الشمس الباهر لبصره، وإلى تصبّب العرق الذي يملأ عينيه «فيعميه» (ص ٩٤) فإن مورسو يردي العربي من الطلقة الأولى، ثم يلحقها برصاصات أربع «في الجسد الهامد»! وتبقى لحظة إخراجه المسدس من جيبه وتوجيهه نحو العربي غائبة تماماً من سرده المفصّل لخطواته، كأن هذا الإغفال محاولة تنصّل أخرى من تجانس خطواته مع العدائية الدفينة التي سبق أن ذكرناها - وربما كانت الطريقة المتعثّرة في سرده لأول إطلاق نار[٣٥] تدل على ارتباكه في محاولة التنصّل هذه.

أما فيما يتعلق بموقف هيئة القضاء من الجريمة فلا يبدو مقتل العربي العنصر الأساسي للحكم على مورسو بالإعدام، إذ إن الجريمة التي يشدد عليها التحقيق، ومن ثم المرافعة، هي تصرفه اللامبالي تجاه أمه وتجاه قيم وأعراف المجتمع (ص ١٥٥ إلى ١٥٧). ففي أول لقاء مع المتّهم يعلن المحامي الدخول في «صلب الموضوع»... ليقصر كلامه وأسئلته على موت الأم في المأوى[٣٦] وتصرّف مورسو اللامبالي أثناء دفنها[٣٧]. كذلك يركز المدعي العام في استجوابه للشهود على هذا الموضوع إلى حد يثير استغراب محامي الدفاع الذي يتساءل: «هل هو مُتَّهم لدفنه أمه أم لقتله إنساناً؟» (ص ١٤٨). إلا أن جواب المدعي العام يأتي ليثبّت أولوية التهمة الأولى: «نعم (....) إنني أتّهم هذا الرجل بأنه دفن أماً بقلب مجرم» (ص ١٤٨). «يبدو مقتل الإنسان العربي في هذا السياق أشبه بذريعة، وتبلغ المفارقة حدّها الأقصى عندما يحمّل المدعي العام مورسو ذنب مجرم آخر (قاتل لأبيه) إضافة لذنب فقدان المشاعر وقتل أمه معنوياً! (ص ١٥٦ - ١٥٧).

وإذ لا يرد في كلام الراوي مورسو أي التفاتة نحو ضحيّته - ومن الممكن ردّ ذلك إلى لا مبالاته المأثورة - فإن غياب أي تمثيل للعرب، كشهود اتهام أو كممثلين لعائلة الضحية، يبدو مستغرباً أكثر في معرض السرد المفصّل والدقيق للمراحل البارزة من المحاكمة - أي فيما يتعلق بهيئة تمثّل «الفئات الرسمية» من المجتمع - فيتّضح أن العرب غرباء عن المحاكمة التي تبتّ مبدئياً بمقتل أحدهم! ويقتصر ظهور الشخصيات العربية في القسم الثاني من الكتاب على نزلاء السجن الكثيري العدد (ص ١١٤ - ١١٥) وكأن لا مجال في «مجتمع» الرواية لوضعية أخرى للعرب سوى وضعية المعامَلين بالأذى والقمع أو بالتجاهل...

(٣٥) حيث يتجنّب الإشارة إلى دوره «كفاعل» («فَلَتَ الزناد»!) كما يتكلم عن حدوث الطلقة (بسبب إفلات الزناد المذكور) قبل أن يشير إلى أنه لمس المقبض! (ص ٩٥).

(٣٦) إن وضع مورسو لأمه في المأوى يشكل من الناحية الاجتماعية مأخذاً عليه: راجع ما ينقله إليه سلمانو (ص ٧٥) وما يقوله المدير (ص ١٣٧) وما يحاول محامي الدفاع دحضه (ص ١٦٠).

(٣٧) ص ١٠١ - ١٠٢.

خاتمة

إن صفة الغربة لا تميّز فقط شخصية مورسو وتصرفاته في رواية كامو إنما أيضاً وضعية الشخصيات العربية، كما يُلحظ من المستوى الثالث من القراءة. بيد أن تغرّب مورسو، الذي يخلق هوةً بينه وبين أعضاء «الفئات الرسمية»، لا يحول دون محافظته على علاقات طيّبة مع معارفه[٣٨]، بينما تبقى الهوّة كاملة بين مجموعة الشخصيات من ذوي الأصل الفرنسي ومجموعة الشخصيات العربية. وما يعيشه مورسو كسلسلة من الصدف هو، موضوعياً، عبارة عن تضامن مع ريمون، أي، من الناحية السوسيولوجية، تضامن أبناء الفريق الواحد ـ الفرنسي الأصل.

إن «الغريب» إذاً ليس غريباً بالمعنى الوجودي فحسب، بل إن لهذه الغربة أيضاً جذوراً جماعية وأسساً تاريخية معيّنة. لذلك، إلى جانب كون الرواية نموذجاً عن الحياة العبثية[٣٩] في إطار بيئة معيّنة[٤٠]، يتراءى لنا أنها تعكس في الآن نفسه وبشكل مضمر توترات الوضع الاستعماري، وتعبّر عن قلق واضطراب دفينين لدى كاتب عانى من ازدواجية انتمائه[٤١]. فكامو وجه بارز من المثقفين الليبراليين التقدميين ـ الفرنسيي الأصل والثقافة ـ الذين سعو إلى مجتمع جزائري أكثر عدالة[٤٢] وإلى مجتمع أوروبي أكثر حرية، إنما لم يعيدوا النظر في اعتبار الجزائر جزءاً من فرنسا، مغفلين التجذّر التاريخي الحضاري المميّز للجزائر (من تراث عربي وإسلامي وبربري) وبالتالي الحس القومي لدى سكانها الأصليين الذين لم يقبلوا بأقل من الاستقلال.

إن «سوء الفهم» العميق هذا بين التطلعات النبيلة (إنما المقصّرة) للتقدميين الفرنسيين في الجزائر وبين التطلعات القومية للسكان الأصليين، شكل نوعاً من الهوة بين المجموعتين؛ لذلك نعتبر من منطلق النقد الأدبي الاجتماعي أن القلق والغربة لدى كامو لا يعودان فقط إلى حس مرهف (يشاركه فيه طليعة من المثقفين من جيله. . .) بانهيار قيم الحضارة الغربية مع تفاقم الأزمات في القرن العشرين كما أشرنا سابقاً، إنما أيضاً إلى التناقض (الذي بقي معلّقاً) بين وضعه ككاتب ينتمي على أرض الجزائر إلى فئة الفرنسيين (أي المستعمِرين) من جهة وبين تطلعاته التقدمية من جهة أخرى. ولعلّ ما لفت انتباه بعض النقاد من تجانس دلالي في العديد من عناوين مؤلفات كامو الأدبية **كالمنفى والمملكة** (L'exil et le royaume) **والغريب وسوء الفهم** (Le malentendu) **والسقوط** (La Chute). . . هو شاهد آخر على ميزات هذه الوضعية الاجتماعية المركبة التي تضيء بشكل واضح أو مضمر، كما حاولنا أن نبيّن، الأبعاد الاجتماعية الغنية لرواية **الغريب**.

الجامعة اللبنانية ـ بيروت

---

(٣٨) من سلمانو إلى ماري إلى سيلست وإيما نويل الخ . . . (راجع القسم الأول من الرواية، وكذلك شهادتهم لمصلحته أثناء المحاكمة، في القسم الثاني من الرواية).

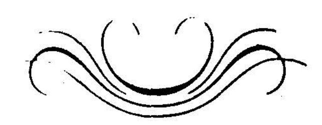
(٣٩) كما فصّل كامو ذلك في كتابة **اسطورة سيزيف**، وكما بيّناه في المستوى الثاني من القراءة.

(٤٠) كما بيّنا ذلك في المستوى الأول من القراءة.

(٤١) لن نتناول ضمن الاطار المحدّد لهذا البحث إلا الخلفية الاجتماعية لقلق الكاتب ومعاناته، على غرار ما قمنا به في المستوى الثالث للقراءة عندما أشرنا إلى الجانب الاجتماعي للاوعي دون الخوض في الجانب النفساني الفردي الذي يتطلب دراسة أخرى.

(٤٢) وقد عبّر كامو عن مواقفه في مقالات صحافية عديدة وكذلك من خلال تدخّلاته الشخصية لدى المراجع الرسمية الفرنسية في سبيل إنقاذ جزائريين حكم عليهم بالسجن أو الإعدام إبان حرب التحرير. راجع بشكل خاص مجموعة مقالاته **Actuelles III: Chroniques Algériennes** (1938 - 1958) وكذلك الهوامش المهمة التي أعدّها حول هذا الموضوع الباحث كيليو (Quilliot) في **المؤلفات الكاملة** لكامو (الجزء الثاني) ـ دار البلياد.

ميم المعنى



أديب كمال الدين

سقطَ الآجرُّ على رأسِكَ يا كلكامش
كـانَ القصرُ عتيقاً حـطّمهُ الليـلُ وصيحات البرقِ
وبقايا السيلْ
لم يسلم منكَ سوى الكاف
يا كلكامش
لم يسلم منك سوى عصفور النارْ
فلماذا أرسلتَ الليلةَ في طلبِ الشاعرِ فيكْ
ـ والشاعرُ مجنونٌ مثلك بالنارْ ـ
غلّقتَ الأبواب وهيّأتَ له سرَّ المعنى؟
الألف تحطمَّ والنونُ غموض
والعينُ انتبهت للأشياءِ
لم تبقَ سوى الميم
ميم الغاباتِ المنسية في المنفى . .
ميم المشهد . .
ميم المطرِ الزائفِ في مرآةِ الأُنثى . .
ميم المطرِ الحقِّ على صدأ الكمّثرى . .
ميم المعنى . .
لم يسلْم منكَ سوى الكاف . .
وما تفعلُ كافٌ أثلجها الموتْ
عشرين سنه
بسكون الميمْ

كيف ستخرج جملتها من ثرثرة الريحْ؟
كيف ستطلق عصفورَ الحبّ
حيّاً مملوءاً بالجبروتْ؟
زلزلت الريحْ
وأزاحَ الجسـدُ الغـامضُ عن كتفيـه الآجـرَّ المتساقطَ . .
في غيبوبتِهِ فرأى في كينونتهِ الصغرى . .
أنّ الصحراءَ تكون سماءً أُخرى
أنّ اللذّة أنأى
العصفورُ يقومُ ويدخلُ في هدهدها
ويقبّلُ أغصانَ الحنطةِ غصناً غصناً
يتفلسفُ بالمعنى الضيّق
ويثرثرُ كالأطفالْ
يتجمّعُ كالعين
يطلقُ سهمَ الحبِّ وحيداً منتشياً كالصّيادْ
العصفورُ يحلّقُ شيئاً شيئاً
ويقبّلُ تجويفَ المعنى مسحوراً من حلمٍ
ظلَّ يعشّشُ في الرأسْ
عشرين سنه
يدخلُ في التجويفِ ويخرج
يدخلُ في البحرْ
حتى يصلَ الساحل
يهبط من ساحلها البرّيّ الى الخارج

يأتي بالظلمات قطيعاً نحو النور
ويبدد شمْلَ النورْ
يفتح بابَ الجبلين حروفاً أدهى . .
ويؤلف مأثرةً للحبِّ وباباً للموتْ
يرقص في الحانه
ثملاً قبل تناوله الخمرْ
يتلمّس هذا الجسد البضّ بوحشتهِ الكبرى
سحرٌ هذا أم ماذا؟
أم طلسمة تطلقُها صاحبةُ الحانه
كي تكسرَ رغبته في إتمامِ المبنى؟
ما هذا . .
العصفور يغرّدُ في باب الليلِ ،
يلبسُ ثوب الأفعى؟
هذي المرّه
لم يسقط من ريشته ألق السرْ
هذي المرّة
أدّى ما أدّى
سيعود العصفورُ الى الكاف
ويعود الكاف الى كلكامش
ويعود الكلكامش تحت الآجرّ بطيئاً . .
يدخل في غيبوبته الكبرى.

بغداد

السير فوق هشيم محروق

قراءة نقدية لديوان شمس الدين: «أما آن للرقص أن ينتهي»*

منار حسن فتح الباب

ينبثق من أرض الزهور الحزينة، ديوان **«أما آن للرقص أن ينتهي؟** للشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين، مؤكداً على خصب تجربة هذا الشاعر، ونضجه. ديوان جديد، أشبه بزفرة مشحونة بآلام الوطن، وأشبه ما يكون بوتر موسيقيّ خفيّ مشدود غامض المعلم، يقصر المسافة بين القارىء وروح الشعر الذي ينبض في أحلك الأيام، يجعلها نقطة تتراخى في بقعة أصغر من ذرّة هواء.

ونتساءل بعد القراءة الانطباعية الأولى في الديوان، عن الشعور العام السائد، أهو الاختناق الذي يحاصر اللبناني؟ أم هي أصداء الانفجار المفاجىء، الذي سوف يدويّ في أية لحظة. وليس ثمة من لحظة أخيرة، فكل لحظة هي بداية. بداية دامية مشبعة برائحة عفنة لرطوبة أجواء شاخت في أنسام البحر، لتقبض الأنفاس، وتطفيء حتى ظل الإنسان.

فأي شيء يصرخ من بين سطور النزيف الشعري في هذا الديوان؟ إن الشاعر، حين يخطو فوق سطوره الشعرية، يظهر كمن لا يريد التألم. وهو قادم لا محالة.. والشاعر يخشى أن يستمع إلى أصداء قلبه النابض بعنف. وهو، في الآن نفسه، لا يريد أن يكون خائفاً، لأنّ الحياة، حقيقة، نقيض الخوف.

حين يخطو الشاعر يبدو كمن يحاول السير فوق هشيم حريق متكسر، مليء بالثقوب، وأيّ ثقب صغير كافٍ لسقوط جسد بأكمله.

هذا الذي يضجّ في سطور ديوان محمد علي شمس الدين الأخير ليس، رغم الهدوء الظاهر، سوى أنين يتشكّل في بُنى لغوية متميزة. إذْ لا تلقي الكلمات بدلالاتها الواضحة، إلا بعد أن تنثر بعض غمامات الجوّ النفسي المسيطر، والمتمثل في الإفصاح عن سمة جديدة هي سِمة الالتئام المفاجىء بين المبدع والقارىء، في بدايات القصائد (من أجل التحاور)، ذلك الالتئام الذي يفصح، من جهة أخرى، عن سِمة ثانية، هي انزلاق القصيدة بكتلتها الكاملة، دون تعريف، ودون قصدٍ هدفُهُ تجميلها، مما يؤدي بنا إلى إجهاض تلك الأسئلة التقليدية: كيف ولدت شحنة الإبداع؟ كيف نمت؟ وما هي خطوات كتابتها؟

كل قصيدة من الديوان، تبدو وكأنها نموذج فني فريد لعملية الإبداع نفسها. فولادتها تألّقت فجأة، تماماً كما هي الولادة.. وقد أنزلقت سطورها بين أيدينا في خطوات واسعة حتى اكتملت، ولم نزل بعد نهيم في تألق لحظة الولادة وما بعدها بقليل، ونشعر وكأنما شاركنا فيها.

يستهلّ شمس الدين قصائده بصخب مدفون، يريد أن ينطلق، غير أنه يرقد صامتاً، موارياً وجهه وراء أشباح من أصابع كفّه... فيجيبنا عن أسئلة لم نسألها، ويكمل عبارات من حيث انتهت شبيهاتها، في نوع من التكرار المعنوي لحالة انتظار المجهول، وجدل المحاورة:

لست منتظراً أي شيءٍ
ولا شيء عندي لُيروى
فلا تسألوني...

---

* **أما آن للرقص أن ينتهي**. مجموعة شعرية. محمد علي شمس الدين. دار الآداب - بيروت ط ١/١٩٨٩.

كم مَرّةً رددها الشاعر؟ (لا تسألوني) وكم هو عدد المرات التي ذُكِرتْ فيها علامات الأسئلة والنهي والتردد؟.

إنّ الخطاب الشعري يبدو في كل القصائد خطاباً ذا محور أحادي، بمعنى أنهّ موجّه من مُرسِل، هو الشاعر، إلى ذاته الأخرى لكنّ الوجه الآخر الحقيقي للخطاب، هو أنّ المستقبل مزدوج الوظيفة، فهو أولاً ذات الشاعر المتلقية للصورة كالمرآة، والمرددة لها.. والمستقبل، ثانياً، هو القارىء، المتلقي المندمج مع الشاعر في صوتٍ واحد.

وهذا النمط من الوظيفة الخطابية، أي أزدواجية المستقبل، يتوافق تماماً والواقع الحياتي الذي يعبّر عنه شاعرنا شمس الدين، في خطابه الشعري. فالملاحظ أن موضوع الكثير من القصائد يدور حول رحيل أصدقائه، والمأساة تحدث حين ينظر الشاعر متأملاً في المرآة، أو في أي سطح شفّاف ليكلّم صديقه، فلا يتلقى انعكاساً ولا صدى، وبذلك تغدو العلاقة الغائبة بينه وبين الراحلين، محاولة للتشبّث بالطرف الثالث في تلك العلاقة، المتلقى الذي قَبِلَ أن يشاركه هذا الواقع الأليم. وفي خضم هذه المحاولة، تتساوى دلالات الضمائر:

«إنك تعرفُ أنك لست أنا
ولديَّ الإحساس بأنّي
لستُ سوى نفسي..» (من قصيدة «الغراب»)

فمن هو الأنا؟ ومن هو نفسي، ومَن الآخر؟

بين شقّي الوطن والنفس المتعبة، تتناثر الحروف، وقد لا تعني شيئاً أو تعني كل شيء. في النهاية، هي إشارات ككل الإشارات الباقية.. شظية نار متوهجة، غمامة سوداء. لحظة كآبة قاتلة، لحظة رحيل أو موت أو ابتسامة غامضة مفاجئة، لحظة ولادة تبعث من وسط الدمار.

فإذا أشرق أفق جديد، تغدو نفس الإشارات دلالات لأشياء أخرى لا نعرفها.

ولحسن الحظ، لم يغب الوعي عمّا يضمّه الجَسَد من أعضاء:

«... فلماذا تدخلُ بين دمي ويدَيَّ كمشكلةٍ
وتؤاخي بين حروفٍ نافرة لا تفهمها؟
ث.. ضَ.. غُنْ....» (من قصيدة «الغراب»).

ويسكت صوت هذه الحروف التي تسكن حروف القصيدة عبر الصدى الأجوف المنبعث من الغين الملتحقة بالنون، لنتبيّن مرةً أخرى، أنّ للسطور مستويين، وللشاعر/ الذات، مستويين آخرين، والمستويات تتآلف من تضادّها. كل شيء يدور في القصائد بظله، وفي نوع من تلاحق الأنفاس.

وقد أقفل شمس الدين باب القصيدة بحرفين (غُنْ)، بهما تآلُفٌ، رغم النفور.. (ث، ضَ)، فربما كانت المسألة هي الصعوبة في فهم الإشارات وليس استحالتها.

ولأن الشاعر قد يسأل نفسه فجأة: وما هو دوري في وسط هذا النفور؟ إن شيئاً ما عسير على التصديق، من شدّة الألم.. أليس ثمة أحد يمنحني الوجه المفهوم لحروف لا تعني شيئاً في ظاهرها؟

لا أحد..

ليس سوى الظل الخائف المطارد إلى أللا أحد.

وتنتصب الأسئلة الشعرية دالّة على مراوحة النفس والصديق دون إجابة.

وتأتينا الصورة الفَنّيَة الدقيقة أحياناً من حشد لغوي بدائي في أصوله

«في الغرفة جدران أربعة...»

وتلك دلالة على سريان شعور الضيق والانحسار والانقطاع عن الجمال، والتفكير في محاولة مستميتة من أجل البقاء:

هل أتبرأ من هذا الرأس، وأتركهُ
يتدحرج فوق بلاط الغرفة
أو يمشي في وسط الشارع، حتّى
يتلقّفَهُ الأطفال
ولا أدري:
في الغرفة جدران أربعة
وأنا لا أملك إلاّ
كفين وهذا الـ....» («الغراب»)

في المقطع الآنف، نستطيع أن نلمح على الفور، أنه رغم طغيان شعور العجز عن أي فعل، فإنّ ثمةَ أملاً مستقبلاً يمثله وجود (الأطفال).

ومن جهة أخرى، فإنه ليس ثمة تكافؤ بين النفس وباعث التأمل.. فكفّان يملكها الجسد، في مقابل ضعفها، أربعة جدران، أو شيء مهم... تؤرجح التفكير وتُعجزُهُ.. إن تفجّر الصورة الشعرية في كثير من القصائد، إن لم يكن في معظمها، ينبع من ذلك التعارض المدهش بين الحركة الديناميكية، والسكون.

إنّ الحركة النفسيّة للخطاب، حركة تبحث عن طريق للتوقّف، لا عبر التأمّل الظاهر في الأبيات، وإنما عن طريق بلوغ أعلى ذروة من المقابلة بين شيئين متناقضين.. ولنذكر هنا أنّ عنوان الديوان هو «أما آن للرقص أن ينتهي؟» ولنلاحظ أنّ المتشابهات الثلاثة الأولى في القصيدة الأولى «برق الخائف»، تنتهي بالدليل من (بقع الماء)، دلالة السيولة (المائية)، المتحركة.

تناظر المتقابلات في (برق الخائف)

أولاً: المتشابهات

١ـ يلمعُ ⟵ برقُ الخوفِ ⟵ على أكتاف مدينتنا
٢ـ يلمعُ .... ⟵ فوق ظهور منازلها الحدباءْ
٣ـ يلمعُ ⟵ برقُ الخوفِ ⟵ على بقع الماءْ (تناقض منفرد في الصورة نفسها)

عند «بقع الماء» تنحرف الجملة الشعرية نحو أسلوب النفي والتحول عبر عنصر المكان الجامد «الإسفلت»، لتأتي النهاية.

ثانياً: المتناقضات (متوافقة مع أسلوب النفي)

١ـ لا تسمع ← فوق الأسفلت
سوى خطوة كلبٍ خائف

٢ـ لا تبصر ← فوق الأسلاك المتدلّية الإمعاء
سوى ريشٍ خائف

نلاحظ بين «كلب خائف» و «ريش خائف» التناقض في المسافة بين ما هو أسفل وما هو أعلى في الأفق، وليس بعده شيء. في مقابل هذا التناقض هناك توحّد كوني بين الجماد والإنسان، في الاستعارة الوحيدة (فوق الأسلاك المتدلّية الأمعاء..).

وعند شروع أسلوب النفي في القيام بالجملة الشعرية، تبرز دلالة مشابهة لدلالة الماء من حيث العنصر المكاني (ريش خائف) (سيولة الرفرفة في أفق عال لا مفهوم).

ويكمل الشاعر مسار القصيدة ومسار المكان على النمط نفسه، فيهبط من الأفق العالي الذي لا يختلف عن (هوّة الغرفة)، إلى الشارع حيث تقبع دلالة المكان المحدد بمراوغة، أو زيف، لأن الشارع هو كل الأمكنة واللامكان في آن واحد.. هو لا يؤدي إلى شيء معيّن، وهكذا تغيب العلاقة بين الذات وحواسّها، وتختفي الرؤية.

ولا يقوم النصّ التالي هنا على الترداد والتناقض معاً، فقد التهمتها سطور الأخبار والنفي وإبراز الحواس في مساحة التأمل المحاصرة.. [لا تسمع.. لا تبصر..]. لقد صار الضمير السائد هو المتكلم، الوجه الآخر من المخاطب الأول:

[أمشي في الشارع وحدي
لا أبصر غير ثيابٍ خائفةٍ
تمشي خلفي
وأخاف..]

أنتشر حرف الخاء في المقطع الأخير للقصيدة، فمضت السطور التي ملأها «الخوف» بحركية مفاجئة تحاول أن تجد لها طريقاً.. فالتدافع تدافع ينشأ من مصدر الصوت، ومن المزايدة الطبيعية التي تتولد عن فعل «المشي» وهي رد فعل للخوف...

إن الحركة الفنية، في هذه القصيدة النموذج، وفي معظم قصائد الديوان، حركة تقدّم وارتداد لحظي مواز، شبيه بحركة الدوران والانقلاب، لهذا فإن التكرار في «أخاف» يأتي على نحو ينتشل القصيدة من الوقوع في التراكم اللغوي، فهذا الفعل الزائد، إذ يأتي إثر صورة «ثياب خائفة» يتوسط المقطع ويفجره بتلك الحركة اللامقصودة التي تثري الخطاب بالدلالة الشمولية التي برقت في العنوان «برق الخائف».

انطلاقاً من البحث عن بقعة للتوقف، مساحة مكانية معينة لالتقاط الأنفاس لإعادة دورة أكتمال الحياة.. تنمو سطور الديوان، تكونها كل القصائد متكاتفة.

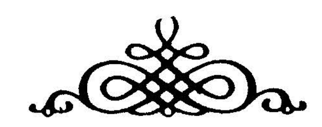
بين كل ما هو يطير، وكل ما هو بحر ومائع، وما هو على واقع الأرض، يقوم الحديث المتأمل المتفجر، وينبثق من مساحة تلك الأبعاد الثلاثة للمكان في شموليته.

وإذا كانت القصيدة الثانية «مدرج للهبوط في البحر» رحيق أسطورة قديمة تعج بالرواية والشفافية والعاطفة الحميمة نحو الأصدقاء، فإنه لا شك أن ثمة رابطة ما أو صلة بين هذه القصيدة (وهي الثانية في الديوان) وبين القصيدة الأولى، فقد كتبت الثانية إثر الأولى بيوم واحد، تماماً كتتابع الأمواج.

القاهرة

اعترافات الوردة للبحر

محمد يوسف

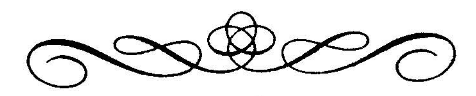


. . . ودمي كان افتتاح العشقِ
والزرقةُ
كانت جَذْبَتي الكبرى
وكُنَّا
في انشقاق الموجِ عصفورينِ
في سَمْتِ المجاذيبِ /
افترقنا
كنتُ في الخضرةِ سرًّا أتدلّىَ
في انغلاق اللّونِ
من طين الجلابيبِ /
احترقنا
كانت النّار تتويجي وسريري /
كانت الزرقةُ تاجي
ومصيري /
ـ كيف يا بحر اشتهيتَ النّار
والزرقة؟
إن الموجَ في صدري
وتاجَ الشوك في نَحْري /
التقينا
مرةً أخرى
استضافتنا
على جذعِ الغناءِ
الزُّرقةُ / اليتمُ
التقينا
كان عرسُ الماء

هذا النّوْرسُ الملتاعُ
يدنو
من
هديل الموجِ /
ـ هذا الرَّمْلُ جَمْرٌ وزجاجْ
وغنائي
في دمي
ملحُ أجاجْ /
كنت أدنو منك يا بَحْرُ /
ـ أغثني
/ كانَ صوتي مفعماً بالزرقةِ /
ـ يا بَحْرُ أغثني
الحرقةُ / اليتمُ
افترقنا
كنت في الماءِ غريقا
وأنا وحدي
أشق النّار
سرًّا وطريقا
وأداويك بناري /
ـ كيف يا بحر إذنْ . .
أفصل ضِحْكي عن بكائي
وغنائي
في دمي ملحُ أجاجْ
وشظايا من حصىً
فوق طَلْعٍ من زجاجْ؟

من السيرة الذاتية والتجربة القصصية والروائية

ليلى العثمان



. . . كان طريق الحلم طويلاً. كنت على وسادتي التي امتصت أجمل دموع طفولتي أدفن رأسي عليها وأحلم بفجر ليس فيه دموع. كنت وأنا أرى الغضب كالنار يندلع من وجه أمي ليصب على براءة طفولتي أرتجف. وأحلم بيوم أصير فيه أماً ويقفز من وجهي ألف ضوء يعانق وجه أولادي وينير لهم الطريق. كنت وأنا بين عصف الفحيح القاتل من زوج الأم، وزوجة الأخ، وزوجة الأب أرتعش وتتصافق أعضائي. لكنني كنت أحلم بيوم تهدأ الريح فيه ويهل الربيع.

كنت على الجدران التي شهدت خطوطي المعوّجة، وبين أوراق دفاتري التي تمزقت أطرافها أسجل شيئاً ما.. وأحلم.. كنت حين أسمع تمثيلية أو أغنية.. أو أقرأ كتاباً لمؤلفة أو مؤلف. أحلم بأن أكون شيئاً. لم أفقد يوماً لذة الحلم.. ولا السباحة في مياهه، عكرة كانت أم صافية. ماذا كنت أملك غير الحلم؟ وما هو حلمي؟

نعم.. كان هذا هو الحلم: أن أصبح كاتبة. فكيف تحقق الحلم؟

دعوني أحدثكم رغم أنه من أصعب اللحظات على الكاتب أن يتحدث عن تجربة تخصه. فهذا يعني أن يتحدث عن جوانب عديدة من فصول حياته. وكأنه بين لحظة وأخرى يعترف ببعض الأشياء الخاصة والتي يحرص الإنسان العادي على أن تكون سرية له وحده. لكن الكاتب لا يستطيع أن يقف أمام حياته ليسترها. فهي لا تخضع لرغبته. بل تتحداه وتفرض وجودها عبر تجاربه. فيوظف أشياءها فيما يكتبه. وكثيراً ما يجد القارىء ضالته من خلال ما يقرأ لكثير من الكتاب.

لقد أيقظت الدعوة للحديث عن تجربتي مع القصة كل التاريخ الذي استراح لسنوات طويلة. فعدت إلى ألبوم حياتي أقلبه. فتبرز أول ما تبرز صور الطفولة. ولن أكون مبالغة لو قلت أن طفولتي هي التي جبلتني.. وصيرتني وأثرت في كل مراحل حياتي تأثيراً أساسياً واضحاً. إنها بكل ما فيها تبقى الأساس الذي يبني شخصية الإنسان. فما الذي تحمله تلك الطفولة؟

أستأذنكم أن أصحبكم لنتوقف عند يوم ميلاد الطفلة وما بعد ذلك الميلاد.

●●●●

تفتحت عينا الطفلة ذات نهار شتائي. كان الميلاد في مستشفى «الإرسالية الأمريكية» على ساحل البحر. كان للأم التي أنجبت ثلاث إناث قبلي حلمها الكبير في أن يكون المولود ذكراً. لكنني أحبطت الحلم. وخيبت الأمل، ولدت أنثى غير مرغوب فيها منذ اللحظة الأولى، فتصورت الأم أنها لو وأدتني حية في قلب البحر فإن هذا سيشفع لها عند الأب ويبقي عليها. لكن يد الممرضة كانت أرحم فأنقذتني. وشاء الله لي الحياة، لكنه لم يشأ أن تستمر الحياة بين أمي وأبي. فتم الانفصال. وكأنني «الأنثى» المسؤولة عنه. هل كرهتني أمي في تلك اللحظة؟ لست أدري ولكنني كنت الطفلة التي تبحث عن صدر أمها لتنتزع منه قطرة حليب دافىء لكنها اختارت رجلاً آخر أحق بصدرها مني. وهكذا تفتح عمر الطفلة بين براثن زوج الأم الذي كان يأكل هنيئاً مريئاً وأبقى بانتظار الفضلات لأشبع.

كانت عصا أمي غليظة الفعل. وكانت يد زوجها الغريب تحرس كل فرح للطفولة ينبت على الوجنة أو يرفرف داخل القلب. وكم امتدت يده بملقط النار إلى قدميّ فسلخ قشرتها، وقرحها. فغصصت بالدمعة وابتلعت ملحها. ونمت وجروحي نازفة، جروح جسد رقيق، وجروح نفس معذبة.

كم سنة عشتها في جحيم الأم الغاضبة دوماً، والزوج الكاره لوجودي ووجود شقيقاتي الثلاث؟ أذكر أنني خرجت من بيتها وما يزال ذلك الصراخ يزأر في ذاكرتي ولا أذكر إن كانت بكت، أو أنها طبعت على وجنتي قبلتها الأخيرة. كل ما أذكره أنني كنت في داخلي فرحة. أحلم وأحلم ببيت أبي الذي ربما يكون قائماً على الحب والحنان، بيت يحقق لي بعض الفرح ويسعد طفولتي التي شربت مراً وشبعت قهراً.

انفتح الباب الكبير أمامي. لم أكن أعلم أنه باب جهنم حتى سقطت بين مخالب زوجة الأب، وزوجة الأخ الكبير التي أشعل جمال طفولتي غيرتها. ففعلت أول فعل لها ضده، قطعت جدائلي الشقراء وألقمتها للنار أمام عيني. وكانت تصلبني ساعات طويلة تحت الشمس الحارة ليسوّد لوني ويصبح كلون ابنتهـا التي في عمري.

كان مسلسل التعذيب فظيعاً. يبدأ من التجويع رغم خير الأب الوفير الذي لا يصل إلى ثغري بقرار من أعداء الطفولة. وكان الجوع أرحم مقارنة بأساليب التعذيب الأخرى والتي أجدني عاجزة عن وصفها. لكنني لم أعجز يوماً عن تذكرها. واستعادة ألمها. ليس حقداً على أحد لكنه السؤال الملح: لماذا عُذبت؟ وكيف يملك بعض البشر طاقة الشر هذه؟ وما الذي يفجرها؟

يقول البابا جون بول الثاني: «الشيطان يستطيع أن يتمدد في القلوب التي تفرغ من الحب في قلب الإنسان.»

هكذا نمت طفولتي في ذلك البيت على الأشواك. وحُسر عنها كل شيء: اللقمة، الضحكة، اللعبة، القبلة الدافئة.. وفيه تعلمت كيف أطأطىء الرأس وأخفض العين وأبتلع الغصة وأنام وحيدة مرتعشة. ما عرفت أبداً معنى حنان الأم ـ الذي قرأت عنه بعد ذلك ـ ولا معنى أن يكون لي أب يمسح على شعري ويهديني شريطاً ملوناً بدل أن يأسر قدمي بخلاخيل الذهب ومعصمي بالأساور التي كانت في الصيف الحارق تلهب جلدي وتترك الأثر. كان الأب الغني يريد أن يرى الناس نعمة الله ونعمته على الجسد الضئيل ليعرفوا أنه يملك. وأنني مولودة وفي ثغري ملعقة الذهب. أما جوف الطفلة.. فلا أحد يراه. آه كم كان الذهب مراً، وأنا لا أستطيع أن أمتلك لعبة تنام بين ذراعي وأزف لها أحلامي المتواصلة. ويوم حصلت عليها ذات عيد فعلت بها زوجة أخي كما فعلت بجدائلي. حاولت أن أنتشلها من جحيم النار لكن اليد الأخرى ألهبتني بالضرب. وظلت اللعبة تحترق وتحترق وأنا أودعها بدموعي حتى أطفأت النار.

لم أفقد الأمل. ولا الحلم في أن تكون لي لعبة. لكنني خفت على أحلامي. سترتها. كنت أخشى أن أعبر عنها فيكتشفها أعداء طفولتي ويكسرونها.

لم أجد أمامي غير تلك الجدران الطينية وقطعة الفحم الأسود. فأخذت أكتب عليها خطوطاً لا أدري بالضبط ماذا كانت تعني. لكنني بالتأكيد كنت أكتب ما يحدث لي. ثم بدأت أرسم.. أرسم وجه أمي الذي غاب في أحضان الغريب. ووجه أبي الذي أهملني في هذا البيت وسكن بعيداً مع زوجات جديدات. ولا بد أنني كنت أرسم عصفوراً أتمنى لو أكونه وأطير خارج البوابات الحديدية الظالمة باحثة عن عش حنون أسقط فيه، ورغيف خبز أشبع منه. بين تفاصيل القسوة والحرمان تلك كان يطل وجه الجارة الطيبة ـ أم خالد ـ التي نتحلق في ليالي الشتاء حولها وحول موقد النار. أسمع قصصها وحكاياتها الغريبة. وكانت تلك الجلسات أجمل الأشياء التي أذكرها من طفولتي. فقد أحببت تلك القصص. فإذا كانت جميلة نمت الليل سعيدة. وإذا كانت حزينة نمت باكية بعد أن أضم حزني الخاص إليها. وما أبشع الحكاية حين تكون مليئة بأخبار الجن والعفاريت. لم يكن الخوف ينقصني. فقد كانوا يمارسون عليّ الفعل. حين أسجن في غرفة مظلمة ويقولون إن «أم السعف والليف» ستأتي لتأكلني. أو حين أترك في حوش البقر «الصارف» لتفجر عنفها في طفولتي.

كنت أكبر. والخوف يكبر معي وما يزال. وكأنني بعد طفلة تخاف من الظلام والصراصير والجن والبحر.

لقد فتحت حكايات أم خالد في أفق الطفلة منابع كثيرة، وأمدتها بالخيال الواسع. عاشت رغم أصناف العذاب، استوطنت القلب ولحم الذاكرة حية تنبض بين وقت وآخر. ولم تكن حكايات الجارة وحدها هي النبع. كانت الأحياء القديمة والبيوت الطينية الدافئة المتلاصقة. والأزقة التي يتلاقى فيها الإناث بالذكور يتبادلون المشاعر البريئة وينسجون الأحلام أو يتراشقون بالسباب وبالكلمات الطافحة بالبذاءة.

كانت خصومة العطاء في تلك الأحياء كثيرة: الناس، الالفة، التعاون، الغناء، الأفراح، الموالد، وأعراس الطهارة، وليالي رمضان وعودة الحجاج.. كلها استوطنت القلب يعبق بها ويشدني حنين إليها كلما التقت عيناي اليوم بجدار قديم هدموا أغلبهُ أو شجرة ما تزال ترتوي من الوحدة وتكبره من امتصاص الزمن. وكان البحر أيضاً، وحكاياته التي يحكونها عن البحارة المغادرين، حفلات وداعهم واستقبالهم وما يصاحبها من غناء شجي وزغاريد وطيوب.. كنت أستمع إلى الحكايات عن البحارة وصراعهم مع الأعماق وحيواناته، ومع الطبيعة وثورتها وعواصفها. فقد كانت الرحلة تمتد شهوراً طويلة يعود بعدها البحارة أو لا يعودون. وتكون المرأة صابرة، تعمل، وتضحي وتنتظر. وحين أقارنها بامرأة اليوم التي لا تحتمل صراخ أطفالها أحس بتلك القوة التي امتلكتها. لكن هذا لا يمنع أن تكون لبعض النساء أسرارهن الخاصة في غياب الزوج. وآهٍ من تلك الأسرار.

كان البحر الذي تطل عليه البيوت هو المتنفس الوحيد للطفولة فيه نلهو. نغسل الملابس والأجساد والأواني. نتراشق بمائه.. ونجمع أصدافه لنصنع منها ألعاباً.. لقد عشقت البحر وعشقت أبوامه الراسية في النقعة أو وهي سائرة في العباب. عشقت النوارس البيضاء التي يرفرف القلب معها ويشتهي لو يملك الجناح.

أيضاً كانت هناك الوجوه الكثيرة التي ألمحها تدخل البيوت ويشار إليها فتترسب في الذاكرة: وجه أم فاضل وفعلها الشنيع فقد تخصصت في إجهاض البنات درءاً للفضيحة، وجه الدلالة ـ أم دهاش ـ التي تدور ببضائعها على البيوت وتفشي الأسرار وتمارس السحر، وجه المرأة الخاطئة الذي يفيض رائحته بكل ما تمارسه من

أساليب لسرقة الرجال، وجه صالحة المجنونة ومحيسن الأعور.. وغيرها كثير.

كل تلك التذكارات بصورها الحلوة والمرة كانت عين الطفلة تلتقطها وكذلك أذنها التي يحسبون أنها لا تلتقط إلا أوامر الكبار. كانت الذاكرة تسجل كل شيء. وتفرح به... وحين بدأت أكتب خرجت كل الحصيلة وفي قصص كثيرة مثل: طفولتي الأخرى، المواء، الموت في لحظة البدء، آخر الليل، الإشاعة، الطاسة، فتحية تختار موتها، رحلة السواعد السمراء، عريس في حي البنات، الملهى، وحده الظل يبقى وفي الليل تأتي العيون... وغيرها كثير تجدون فيه أجواء الطفولة وحكاياتها ووجوهها.

ولعل أكثر الوجوه التصاقاً بالذاكرة تلك الوجوه التي عذبتني. وكنت دائماً أنام وأحلم بأن أكبر ويقوى جسدي فأتمكن منهم أبصق في وجوههم كما بصقوا. وأكويهم بالنار كما فعلوا. ولكنني كنت أكبر وأحقق لنفسي شيئاً مدفوعة بكل آلام الطفولة وقهرها. فأجد نفسي أبتعد عنهم. وأنسى وجودهم. وإن تذكرتهم فإنما أتذكرهم وأنا في اللحظة التي يغمرني فيها حب الناس واهتمامهم. فأتمنى لو يكونون معي ويشاهدون ويتأكدون من أن السكين الحادة مهما فعلت فإنها غير قادرة على قطع شريان الحياة لمن يحب الحياة، ولا نبضة الحلم لمن صارت الأحلام جزءاً من حياته فيسعى لتحقيقها.

إن الطفل يستطيع أن ينزع لحظة الفرح أو ينساها. لكن لحظة العذاب، لحظة الألم، تتفجر بين حين وآخر. تعض أو تقرص أو تكوي. فأعبر عنها فيما أكتب. فيتساءل البعض: كيف لمن ولدت وملعقة الذهب في ثغرها أن تكتب عن الألم والحرمان والقهر؟ إن هذا التساؤل أو بالأحرى هذا الاتهام يؤلمني جداً. لكن الذين يعرفون واقع طفولتي المر - وها أنتم عرفتم أيضاً - يدركون أن ما عبرت عنه بصدق، إنما عشته بصدق.

أعزّائي: ألا يكون من الواجب عليّ حقاً أن أشكر أعداء طفولتي؟

●●●●

في نقلة جديدة للطفلة، في لحظة لست بقادرة على تحديد تاريخها، يكتشف الأب بالصدفة عذاب الطفلة وشقيقاتها فيقرر أن يحملنا إلى البيت الجديد، عند زوجاته الجديدات. إن كنت أنسى فلن أنسى أنني بكيت وأنا أودع زوجة أبي وزوجة أخي رغم كل ما نلته على أيديهما من ألم. هل كنت أبكي حزناً لأنني سأودع البيت الذي رسمت عذابي على جدرانه وخبأت أحلامي في أركانه وزواياه؟ أم كنت أبكي فرحاً لأنني سأنفذ بطفولتي من قلب النار التي تفجرت أحقادها على الجسد والنفس؟ لا أدري. لكنني خرجت من البيت الظالم تاركة الشيطان ممدداً في قلوب أصحابه الفارغة من الحب.

لماذا كنت سعيدة وأنا أشد على يد أبي سائرة نحو المجهول؟ لماذا لم يستطع عذاب بيتين سابقين أن يرعش قلبي خوفاً؟ ولماذا كنت أحلم - رغم أحلامي الأولى التي أُحبطت - بأن البيت الجديد سيكون أرحم وأن سماءه ستكون صافية تمطر حباً وتدفىء حناناً؟ هل كان بداخلي شيء يؤمن بأن السماء موجودة لمن يحب السماء؟ وبأن الحياة تبتسم لمن لا يفقد قدرته على الحلم؟

انفتح الباب.. كانت الوجوه مبتسمة وطيبة. لكن المفاجأة كانت حين وقف أبي أمام زوجتيه وقال بحزم شديد وهو يخلع إحدى فردتي حذائه: أنتما مثل الحذاء القديم أخلعه حين يتسع أو يقدم. أما هؤلاء - وأشار نحونا - فهن لحمي ودمي الذي لن أتخلى عنه. ولن أسمح بأي ضرر ينزل بهن. وحذرهما تحذيراً شديداً. ورغم فرحي باهتمام أبي وإحساسه بالمسؤولية تجاهنا إلا أن الصورة كانت بشعة. وكانت قسوة أبي مؤلمة وأنا أرى الذل في وجه زوجتين لم ينفر منهما عداء تجاهنا منذ اللحظة الأولى. ظلت تلك الصورة عمراً لا تغادر الذاكرة حتى كبرت وكانت تلك هي اللقطة الأولى التي جعلتني أهتم بوضع المرأة وأركز عليه في كثير من القصص.

دعوني أعترف بشيء - رغم أنه يؤلمني - وهو أنني لم أحب أبي طوال السنوات التي عشتها معه. كان يمثل شخصية «سي السيد» بكل تفاصيلها المتناقضة. كان الرجل الذي لا ترد له كلمة ولا يعصى له أمر. وأمام عصاه «وعقاله» لا ترتفع عين أو ترفرف أمنية. لكن هذا لا يمنع أنني كنت أعجب بنواح كثيرة في شخصيته. كان يجسد لي كثيراً من المعاني الجميلة. لعل من أبرزها صفة العدل والتواضع الشديد وإيثار الغير من الناس على نفسه وعلى أهل بيته وأحببت مآثره الكثيرة التي يتحدث الناس عنها حتى اليوم.

في بيت أبي تمتعت بأشياء كثيرة مادية.. حصلت على كل ما حلمت به طفلة من لعب.. وملابس.. ودفء. وتعلمت كذلك أشياء كثيرة. أدركت أول ما أدركت أن الأم ليست هي التي تحمل الطفل.. وتلده.. وترضعه. بل الأم هي التي تربي الطفل وتتعب عليه.. وتغدق من عصير فؤادها ما يجعله يكبر. ويكبر. ويؤمن بعد ذلك بأن الله الذي خلق الشر والشيطان. خلق الخير والملائكة. إن الحنان الذي افتقدته في بيت أمي وحضنها.. أغدقته زوجات الأب لن أنسى أبداً حبهن ورعايتهن وأياديهن الكريمة التي علمتني كيف أكون بعد ذلك ربة بيت وأماً تعرف ما هي الأمومة وتغدق حنانها الكبير. وما زلن رغم مرور عشرات السنين أمهاتي الفاضلات.

لم يكن بيت أبي هو مصدر الفرح الأول. بل كانت المدرسة التي خرجت إلى حدودها لأصبح العصفور الذي حلمت أن أكونه، ووجد البستان الذي يغرد فيه، ويتعلم كيف يرسم وجه طفل أحبني. ويكتب أول ما يكتب لفظة الأم التي تمنيت لو أنني أذكر قبلتها.

في المدرسة تنفست. كنت أفجر كل الكبت القديم. أتشاقى، وأمارس لهو الطفولة الذي كان ممنوعاً، وأنخرط كذلك في كل

النشاطات التي فجرت مواهبي، في الرسم والشعر والتمثيل. وفي أول وقفة على المسرح كنت «كيلوبترا»، لكن أبي «المتعصب» رفض؛ إذ كيف لبنات العائلات أن يقفن أمام الجمهور المختلط؟ كان ذلك قبل العرض بيوم. مما جعل الناظرة تهرع إلى البيت وترجوه، إذ لا بديل غيري؛ فقد حفظت الدور وأتقنته، فوافق شريطة ألا يُذكر اسمي واسم عائلتي. لكن غرور الأب حين سمع التصفيق والإعجاب جعله يتلفت لمن حوله ويعلن أنني ابنته. لكن «كيلوبترا» وقفت وقفتها الأولى والأخيرة وأسدل على الموهبة الستار.

كان إحساس الطفلة وحبها للأشياء قد بدأ يتفجر لأبرز في دروس اللغة العربية. وقد أخذت دروس الإنشاء تتحول إلى قصص جميلة تذيلها المعلمة بكلمات الإعجاب وتؤكد: ستكونين كاتبة قصة في المستقبل. فأخذ الحلم طريقه إلى ذهني. وبدأت أكتب التمثيليات القصيرة في مناسبات كعيد الأم وعيد العلم والهجرة النبوية، وألقى كل التشجيع من المدرسات.

وفي المدرسة أيضاً عالم جديد تخطى فيه الذهن مرحلة حكايات الجارة. صار يبحث عن مصدر جديد يستقي منه المتعة والعبرة. فكان الكتاب ومكتبة المدرسة التي نهلت أغلب قصصها، ولم تكن القصة في يدي ملكاً خاصاً فقد كنت أستعيرها لأختي الكبرى التي فرض عليها أبي أن تترك المدرسة. كانت ترجوني أن أعتني بعناوين القصص. لكن بحثي عن تلك العناوين الشائقة لم يمنع أن أستعير يوماً قصة «ملاك الموت» التي حين قرأتها غضبت مني وقالت: لا أريد قصص موت. أريد «وأخذها بين ذراعيه». لكن الموت منذ مرحلة مبكرة كان يمثل لي شيئاً. كنت ببراءتي أتمنى أن يموت زوج أمي وزوجتا أبي وأخي ليبقى الجسد سليماً والشعر جميلاً. دون أن أتمناه أبداً لنفسي. فرغم الشقاء الصعب إلا أنني كنت أحسه أرحم من الموت الذي قد يأتيني قبل أن أحقق شيئاً من أحلامي التي أصوغها حلماً بعد حلم.

يقول توماس مان: «على الإنسان في سبيل التراحم والحب ألا يدع للموت سيطرة على فكره». لكن الموت ظل مسيطراً حتى كبرت. لم أعد أتمناه لأحد. فلم يعد يهمني أن يموت أعداء طفولتي أو يبقوا. لكنه صار القلق المزمن المسيطر الذي يقف في وجه الأحلام.

وفي زمن الصبا تكبر الأحلام. نقرأ، نسمع الإذاعة، ويخفق القلب إلى بطل. ولكن كيف تتحقق الأحلام ولا مجال لرؤية وجه رجل غير وجه الأب. فلا مجال للاختلاط. الإناث دائماً يحطن بأسوار الحديد والمراقبة. ويتبعثر الحلم أكثر حين يأمر أبي بأن أترك المدرسة وأنا ما زلت في الصف الثاني الثانوي. لقد قطع بذلك الحبل السري بيني وبين رحم الحياة المدهش.

لن أنسى تلك الليلة. أعترف لكم أنني كرهت أبي كراهية شديدة وتمنيت لو أكون «ملاك الموت» الذي قرأت عنه لأقبض روحه وأنال حرية اختياري. لكنني وقفت مصعوقة أمام القرار. لم أجرؤ أن أرفع عيني إليه رغم أنه كان بداخلي شيء يصرخ: ثوري. ارفضي. قولي لا. لكن «اللا» تعطلت كما تعطلت قبل ذلك وبعده لاءات كثيرة بسبب الخوف. أذكر فقط أنني همست بذل عجيب: أمرك يا أبي.

وهكذا بدأت أعيش واقع السجن كأي فتاة شرقية بانتظار العريس وأنا بين الأسوار العالية التي لا تسمح للرأس أن يطل نحو الأفق فأشعر بالاختناق والانكسار.

يقول همنغواي: «قد ينكسر الإنسان ولكن يجب ألّا ينهزم.» فقررت ألا يهزمني السجن. انكببت على القراءة. طلبت منه أن يأتيني بالكتب فلم يبخل. وهذا فضل من أفضال أبي لا أنساه فتح أمامي بحر الثقافة. جعله يتدفق ويغري. وهكذا سقطت في بحر الكتب. وكلما قرأت وجدت نفسي أكتب متأثرة بما أقرأ وبدأت أحلم بالحب الذي أقرأ عنه. لكن من أين يأتي؟ وكيف أعيشه كما عاشته البطلات الشهيرات. كان الحب شيئاً محرماً. والحياة خارج حدود البيت محرمة. فلم يكن بد من أن أصنع ببراءتي الرجل الحلم متأثرة بقصة ماجدولين وغيرها من القصص الرومانسي. فأكتب الرسائل.. وأكتب قصائد حب سلمتها بكل البراءة أيضاً للأب. ففوجئت بصفعة حارقة سبقتها بصقة حين استفقت منها وجدت أبي بهلع شديد يفتش في خزائني ويبحث بين ملابسي - حتى الداخلية منها - لعله يجد رجلاً ممداً، وحين لم يجد الرجل حذّر حتى من الحلم وإلّا!!

يقول شولوخوف: «الصفعة غالباً ما تكون الأمر بأن نكون أفضل.» لقد مسحت صفعة أبي مرة، وألف مرة بعد ذلك. وصرت أحلم سراً. وأحب سراً. وأكتب سراً. صارت كل الأشياء التي اختزنتها تأتي، تفيض، وكانت القصة القصيرة دائماً هي الإناء الذي يصب فيه فيضان نفسي. فأنفس فيها عن كبتي.. وحرماني.. وأحلامي. أردت للزئير المخنوق أن ينال حريته ليخرج. أن تخرج كذلك صرخة كل الإناث اللائي يقع عليهن ما يقع عليّ. وكل النساء أمثال زوجات أبي اللائي يعانين من الخضوع والإذلال لمجتمع ذكوري كامل تكون فيه المرأة مثل الفأرة المذعورة يهددها الرجل بالهجر.. وبالطلاق. وبالحرمان من الأطفال. فتنهار بيوت ويتشرد أطفال أرثي لحالهم كما رثيت لحالي يوم كنت طفلة تشردها البيوت والقلوب القاسية.

واقع المرأة الاجتماعي أخذ حيزاً من اهتمامي تشعله تلك اللحظة التي خلع أبي فيها فردة حذائه. واستمر بعد أن خرجت للحياة، وتحسست هموم المرأة الكبرى. لقد صورت واقع الظلم والألم في قصص كثيرة مثل: امرأة في إناء، الأورام، البيع، الجدران تتمزق، دقات المطر، من ملف امرأة، ويبقى الصوت حياً، المرأة والقطة، وسمية تخرج من البحر.. وغيرها كثير.

لم يأخذ واقع المرأة الاجتماعي حيّزه الكبير في قصصي لأنني امرأة تحس مع بنات جنسها وحسب، ولكن لأن ميلاد الإنسان في داخلي الذي عانى من الظلم يرفضه ويكره أن يقع على فرد من أفراد

المجتمع سواء المرأة أو الرجل. وهكذا أخذ الرجل حيزه في قصص كثيرة مثل: الهمسة الملعونة، الرؤوس إلى أسفل، على سفر، القلب ورائحة الخبز المحروق، والمرأة والقطة.. وغيرها من القصص التي يقع فيها القارىء على كثير من تفاصيل حياة السجن التي عشتها في بيت أبي حتى انفتح الباب في يوم، وكانت نقلة جديدة.

إن تجربة أخوات ثلاث في ظل أبناء العم كانت مريرة جعلت أبي يرفض ابن عمي، ويرضى بالغريب الذي جاء. فأرضى به غير مترددة، آخذة بنصيحة زوجة أبي الطيبة وحالمة بالهرب من واقع السجن المفروض إلى مجتمع رغم جهالتي به زف لي البشرى بالخير.

●●●●

في عام ١٩٦٥ الذي أعتبره عام ولادتي الأولى، ارتبطت بالزوج الفلسطيني رغم ثورة مجتمع كامل ضد أبي الذي تصدى للثورة، وأعلن من منطلق إيمانه بالقومية العربية: لقد زوجتها لعربي مسلم.

وهكذا خرجت من ذلك البيت الذي حملت أعباءه النفسية والاجتماعية. خرجت غير مصدقة إلى مجتمع لا أسوار فيه، مجتمع يحترم مشاعر المرأة وإنسانيتها وطموحاتها فيدفعها نحو العلم والعمل والثورة.

منذ ذلك العام بدأت أتعلم أشياء كثيرة واكتشف الحياة من حولي. فأرضى. وأرفض. بدأت أعرف كلمة لا، بعد أن فرت من قواميس لغتي كل الكلمات ما عدا كلمة نعم.

ما أكثر ما قلت نعم وطأطأت الرأس وانكسر في داخلي ألف قمر. لكن الفلسطيني علمني كيف أرفع رأسي وكيف أبدأ رحلتي حين انكشف السر عن الكتابات المخبأة، التي فاجأت الزوج وأثنى عليها وقرر أن تخرج للصحافة والنشر. لكن الأب رغم انفصالي عن سيادته يرفض أن آخذ الحق لنفسي ويحذر زوجي الذي استسلم لإرادته احتراماً فتصيبني الخيبة لكنها أبداً لم تفقدني الحلم.

هل كان القدر يشفق على أحلامي المكسورة أجنحتها فقرر أن يزيح العقبة من طريقها؟ وإلّا كيف فاجأ القلب أبي بعد ثلاثة شهور فقط من الزواج. كنت خلالها أثور على الزوج الذي لم يساندني، وقد حلمت بأن يكون هو الفرج. سأعترف هنا - وليسامحني الله - بأنني لم أحزن لموت أبي فقد كان وجوده عدواً لحريتي. فرض عليّ الحجاب والاختباء ثم قراره بوأد نزيف القلم. يومها بكيت. لكنّ فرحاً ما رفرف داخل قلبي. وفي اللحظة التي واروه فيها الأرض أمامي وأهالوا عليه التراب، رأيت أبواب الحرية الموصدة تلوح لي ببيارقها الملونة وتنفتح أمامي على مصاريعها وتدعوني أن أبدأ الخطوة.

لا بد من الإشارة هنا إلى أن الأقدار تستطيع أن تقدم الخطوة الأولى. لكن السؤال الذي يبقى: ما نسبة هذه الظروف - المصادفات - التي تحدث وسط مجتمع؟ وبالتالي ما نسبة الأصوات التي تختنق لأن الأقدار لا تمر ببابها؟ لقد كنت واحدة ممن خدمتهم الأقدار فأفلتت من حصار الظروف لتجد كل الأبواب والمساحات مفتوحة ربما بأكبر من الحجم الذي تريد وذلك بسبب ندرة الأقلام المحلية النسائية.

وفي أول تجربة للنشر كانت يدي ترتعش وهي تمسك بالقلم تسطر رسالة إلى باب ثقافي في مجلة وترفق نماذج مما كتبت. وكان الحلم هو رفيقي تلك الليلة. وكان أيضاً القلق: هل ستجد كتاباتي سبيلها إلى النشر؟ ولا يطول الأمر. كانت الكتابات والصورة في العدد التالي مع كلمة ترحيب حارة بالقلم النسائي، وتأكيد على ولادة موهبة جديدة (حين أعود لتلك الكلمة اليوم أحس بريائها ومبالغتها). لقد كان كل شيء بسيطاً بعد الخطوة الأولى. ولكن هذه البساطة تكشفت عن أزمة بعد ذلك. فالاسم المحلي النسائي هو المطلوب قبل الجهد وقد تكشّف لي ذلك مبكراً عندما تصور زميل - غير محلي - أنه يستطيع أن يضيف إلى جهدي. فكتب في زاويتي فقرة نشرت باسمي. عاتبته بشدة فاحتج بنقص المادة. واستغرب العتاب واعترف بأنه يمارس مثل هذا العون مع بعض الأقلام لكنني رفضت المبدأ. كان الصدق يحكم هذا الرأي رغم طفولة الموهبة بعد. ثم تكشفت الظاهرة بالتدريج. وأعلنت عن الأسماء التي تستعير كتاباتها لأجل الشهرة. وكان انحسارها بعد ذلك أكيداً.

هكذا بدأت بالصحافة. فووجهت كما ووجه غيري باعتراض شديد من مجتمع صغير - الأهل - ومجتمع كبير - الناس - ولعل الأسوأ هي الألسنة التي تجرّح بالمرأة الأنثى وتصمها باتهامات شديدة القسوة. كادت هذه الألسن تجعلني أتردد لكنني رفضت هذا التردد مؤمنة بقول أورين ميلر: «إنك لن تأسف على ما يظنه الناس بك إذا تذكرت أنهم نادراً ما يفكرون بك». ومؤمنة أيضاً بحريتي التي نلتها بعد وفاة أبي. رفضت أن تكون لأحد وصاية عليّ. وأن يكون حجر عثرة في طريق الخطوة. وواصلت الكتابة والنشر. كتبت المقالة والتحقيقات الصحفية والوجدانيات والشعر. لكنني دفنت القصص. أردت إرضاء القارىء العاطفي الذي يريد كلمات الحب، و«يريد أن يأخذها بين ذراعيه». كنت أرضيه متصورة أن هذا كله هو الذي سيحقق الحلم بأن أصبح كاتبة معروفة.

وهكذا انجرفت مع التيار السائد. وأعترف الآن أمامكم - وما أكثر ما اعترفت اليوم - بأنني كتبت كثيراً من السخف والتفاهات وكان الناس يتابعون. يصفقون. وأفرح بالتصفيق وبعشرات الرسائل التي تصل كل يوم وتغريني بالمزيد من السخف. أعترف بأن أشباه النقاد أخذوا ينفخون في البالون فأنتفخ أسبح في الهواء والفراغ. لم أجد اليد التي تهزني وتوقظني من نشوتي الكاذبة حتى لدى الزوج الذي كان يفرح لفرحي. فصدقت أنني شاعرة عظيمة. وجمعت تفاهاتي في ديوان بائس أسميته «همسات». وزعته بكل الغرور على الناس وتناوله أشباه النقاد بالمديح وبالتهويل. وأهمله من كان يجب أن يقولوا نقدهم الصريح. ربما خوفاً من أن تنفجر

البالونة الجاهلة في وجوههم (وهذه مسؤولية النقد الجاد الذي لا يتصدى للتفاهات).

وإذا كانت الصحافة هي السرطان الإعلامي الذي يجذب الكاتب ويغريه بأن يتواصل مع الناس فيستلب وقته ويؤثر على إبداعه الحقيقي، فإنها كذلك - أي الصحافة - المقبرة المليئة بالأوحال التي تغوص فيها الموهبة المهملة. لقد استمر غوصي في هذه السيول منذ عام ١٩٦٥ حتى ١٩٧٤ العام الذي فقدت فيه والد أبنائي الأربعة فانزويت لفترة لم أكتب خلالها إلا القصة القصيرة. أحسستها أقرب الأنواع الأدبية إلى نفسي وقابليتي. وأنها الفن الوحيد الذي أستطيع أن أمارسه في وحدتي وألمي، وأنا أملك الفراغ بعيداً عن الصحافة وسرطانها.. ولم تطل فترة الانزواء.

خرجت إلى الحياة ثانية. إلى أجهزة الإعلام: الإذاعة، التلفزيون، والصحافة أيضاً. لا لأنشر القصص. بل لأمارس لهو الوجدانيات والشعر أيضاً.

ذات يوم حملت ديوان همسات إلى ناقد معروف بجديته وقسوته فما كان منه إلا أن رماه في وجهي وقال ساخراً: ربيّ أولادك أحسن.

إهانة! يا للهول.. كيف يجرؤ. إنها لحظة أصعب من بصقة أبي وصفعته. لكنني تعودت ألّا أنهزم. وبدأت أعود لأدراجي. وأنفض الغبار عن قصصي. فتقع إحداها بين يديه. وأراها منشورة في جريدة الوطن - الإشارة الحمراء - فرحت واتصلت به قلت:

- أنت رجل لا تعترف بمواهبي فكيف اعترفت بقصتي ونشرتها؟

يومها أيقظني من الزهو الكاذب. قال:

- أنت موهوبة. ولو ركزت على القصة فسيكون لك شأن في ميدانها. ستكونين كاتبة على المستوى العربي أيضاً.

زرع في نفسي شيئاً بعد الإهانة. وأمدني بالفرح، فرحاً متأنياً حذراً. فاستيقظت من غيبوبة العظمة الزائفة وبدأت أركز على القصة وعلى قراءات أخرى كنت لا أعيرها الاهتمام كالنقد الأدبي والمسرح.

●●●●

إن ميلادي الحقيقي كان في عام ١٩٧٥ وقد جاء على يد ذلك الناقد الذي أدين له بالشيء الكثير. ولا أدري هل من حسن حظي أو من سوئه أن يكون بعد ذلك زوجاً لي. في عام ١٩٧٦ أصدرت أول مجموعة قصصية - إمرأة في إناء - كانت في أغلبها تركز على قضايا المرأة. وقد لاقت ترحيباً في الأوساط الأدبية مما شجع النفس المشبعة بالأحلام وبالطموح أن تكون المجموعة الثانية أفضل وأكثر شمولاً. إن الإنسان يولد في أرضه ويترعرع فيها. تتفتح عيناه على كل الصور والأحداث. فيعايشها. ويحسها. كل هذا يجعل الكاتب أكثر التصاقاً ببيئته وبمحيطه التصاقاً وثيقاً لا فكاك منه فلا ينفصل عن قضية من قضاياه صغيرة كانت أم كبيرة. ثم يتسع أفق الكاتب. تتسع مساحات النظرة تخرج عن نطاق الإقليم لتشمل كل الوطن العربي الذي ينتمي إليه ويحمل الهموم والمشكلات نفسها. لم يكن الإحساس «العروبي» وليد لحظة اتخذت فيها قراراً. كان الأب يوجه هذا الاتجاه منذ الطفولة. وكان يحث على قراءة التاريخ العربي ويعايش مشكلات الوطن العربي ويساهم بالقدر الذي يستطيع. كان يتبرع لأي مجهود حربي بمبالغ كبيرة وحين يسمع لوماً أو عتباً، يرفضه ويصر قائلاً: حاجة الوطن العربي للمال أكثر من حاجة أهل بيتي إليه.

نما الإحساس القومي منذ الطفولة. كنت أرى زميلات لي صغيرات قادمات بعد نكبة فلسطين. وكنت حريصة على قيام روابط مدرسية معهم. وشجع أبي هذا الاتجاه. صارت فلسطين في القلب وما تزال. لقد تعرفت على البيئة الفلسطينية. وتلمست الهموم الحياتية الصغيرة، حتى الأحلام وأولها حلم العودة. صرت واحدة من الأسرة التي تحلم.. فأحلم. وكانت أوضاع وطني العربي الكبير بانتصاراته وانكساراته تتوغل في القلب والفكر. صارت الهم الأكبر الذي أريد أن أعبر عنه خاصة وقد صارت الأسفار إليه كثيرة. وحين صدرت مجموعتي الثانية الرحيل كانت بداية الحلم الأدبي تتحقق. فهذه المجموعة تصدر عن دار الآداب التي عرف عن صاحبها د. سهيل إدريس اهتمامه ورُعايته للمواهب الجديدة ورفضه أيضاً لكل طارىء على دنيا الأدب. وحين سمعت كلماته الأولى التي انتظرتها بصبرٍ فارغ نبتت في داخلي شجرة، ليست شجرة فرح مؤقت أو غرور، بل شجرة تريد لجذورها أن تقوى وتتمدد في الأرض، وتطرح ثمراً يحظى بالاهتمام والتكريم من أديب كبير ولدت على يديه أسماء كبيرة، وأحسست بأن مسؤوليتي تجاه نفسي، وتجاه مجتمعي، وأمتي العربية تكبر وتلح عليّ لأتجه اتجاهاً جاداً، وأواصل التعرف والاندماج في المجتمعات الأخرى، وأشارك في المؤتمرات الأدبية وألتقي بكبار الأدباء الذين قرأت لهم واقتديت بهم وحلمت بأن أصبح ذات يوم واحدة منهم. ولم يشغلني هذا الحلم وهذه المشاركات عن القراءة التي يتسع أفقها كلما اتسعت المسافة أمامي. لقد اكتشفت بعد أن مارست القراءة الجادة أن قراءاتي في سجن أبي لم تكن قراءة واعية. كنت أقرأ كل شيء دون اختيار. كنت أريد أن أقتل الوقت وأملأ الفراغ وأبحث عن المتعة وربما استفدت من تلك القراءات رغم تخبطي الشديد بها. لكنني في سنوات الوعي اكتشفت أن القراءة ليست ترفاً. ولا وسيلة لملء الفراغ. بل إنها مشقة حقيقية واكتشاف لعوالم غنية. فعدت إلى مكتبتي أبحث عن كتب كثيرة لأعيد قراءتها بما ملكته من وعي جديد وقد تعلمت أن أمسك القلم الرصاص عند القراءة.

في الرحيل لم انفض هموم المرأة ولم أرفضها، ولكني وظفتها بشكل أوسع وكان الحيّز الأكبر للقضايا السياسية المحلية منها والعربية كما في الحشرات، نشاط تجسسي، الرحيل، تفرقت الخيول، الوعود، الجنية، زهرة تدخل الحي، محاكمتان... وغيرها كثير.

وفي مجموعتي الثالثة - في الليل تأتي العيون - وهي أيضاً من إصدارات دار الآداب، يشرفني الكاتب الكبير حنامينه بمقدمة تحمل ترحيبها وتشجيعها لموهبة حقيقية. ولم تحمل الكلمة رياءً.. لكنها حملتني مسؤولية أكبر. في قصص المجموعة استمرار للخط الذي بدأته في الرحيل وأيضاً استكمال للهم الفلسطيني الذي أصبح هماً بفعل الانتماء الوطني والعائلي والهم العربي الكبير. ولعل من أحب القصص إلى نفسي في هذه المجموعة قصة «النمل الأشقر». إنني أعتز بها كثيراً فقد ترجمت إلى عدة لغات أجنبية. وقررتها وزارة التربية على طلبة الثانوية العامة. وحظيت باهتمام النقاد في أكثر من بلدٍ عربي.

في عام ١٩٨٢ صدرت مجموعتي الرابعة عن دار الآداب أيضاً - الحب له صور - تسير في النهج نفسه: المحلية التي أرتبط بماضيها وحاضرها، والهم العربي الذي يكبر كلما كثرت الانقسامات والانكسارات والخيانات.. والتمزقات. وصارت حدود الوطن آلاف الحدود التي يعاني فيها المواطن العربي قهراً وإذلالاً. كما عالجت المجموعة بالرمز أحياناً وبالمباشرة حيناً قضايا المرأة التي ما تزال رغم التطور والانفتاح ترضخ لواقع فيه من المرارة الشيء الكثير. لكن هذه المجموعة تمنع، والتشجيع المعنوي والأدبي الذي ألقاه من الناس والنقاد ومن الدولة يقابله رفض من أعداء المرأة الذين يريدون لها أن ترتد إلى عصر الظلام. فيدسّون لحاهم الطويلة في لحمة مشاعرها. يحرمون ويحللون ويتربصون بالأقلام التي تكتب متهمينها بالزندقة وبالإلحاد. لكن هذا المنع لم يمنع القلم الذي احترف الكتابة أن يواصل الركض على الأرض وفوق الغيوم. ولا الخطوة أن تواصل المضي في الطريق الصعب الذي يتسع وكلما قطعنا منه شوطاً أدركنا أن أعداءنا كأصدقائنا يزدادون كلما ازداد نجاحنا. وهكذا أصدرت المرأة والقطة وسمية تخرج من البحر - وهما روايتان - ثم مجموعة فتحية تختار موتها وفي الطريق مجموعة جديدة تحمل عنوان حالة حب مجنونة وما تزال الخطوة تثب رغم التعب.

●●●●

حين أستعيد الخطوات كلها، أعترف أن الخطوة الأولى هي الأساس. فلو لم تكن لما كانت هناك خطوات أخرى. ولكنت خسرت كل حلم عشته. ولم يكن الحلم الأدبي وحده. كان هناك حلم آخر راودني منذ كنت طفلة أتعذب.. تقول الفنانة ويتني هيوستن: «هدفي كفنانة أن أصل إلى كل الناس. وهدفي كامرأة أن تكون لي عائلة وأطفال. وأن يشاركني في كل ما أملك رجل أحبه. لأنني أؤمن بأن العائلة هي أعلى قيم المرأة.»

نعم.. لقد آمنت بما آمنت به الفنانة ويتني. فلم يكن تحقيق الحلم الأدبي والنجاح فيه منفصلاً عن الحلم الآخر أو على حسابه. لقد كوّنت العائلة.

يقول مارتن مول: «أن تكون لديك عائلة يعني أن لديك زقاقاً في حالة غليان يتحرك في دماغك.» إنه حقاً زقاق يغلي. فالزوج الكاتب يحتاج الوقت ليكتب ويبدع. وقد أبدع. رغم الغليان وصراخ طفلتين لا يهدأ.. والأبناء الأربعة الذين تركهم الأب أطفالاً كبروا.. وهم في القلب الذي لم تتوقف دقاته حباً وحناناً ودعاءً. يحققون كل في مجاله نجاحاً يجعلني أقول: إن أكبر نجاحاتي ليست تلك التي حققتها على الصعيد الأدبي بل تلك التي حققتها كأم.

صدقوني أيها الأعزاء إذا قلت لكم أنني مدينة لأمي بكل شيء في حياتي. لقد كنت أنتقم من قسوتها عليّ أشد الانتقام وأنا أربي أولادي وأغدق حناني عليهم حتى في لحظة الحزم والشدة. وآثرتهم على نفسي وعلى وقت الكتابة، وأحببتهم كثيراً. ومن تعلم أن يحب كثيراً يتعلم أن يصفح كثيراً. وهكذا حين كبرت وسقطت عليّ ظروف الحياة القاسية، بررت قسوة أمي بظروف سقطت تحت وطأتها في مجتمع شديد القسوة. فأحببتها.. وغفرت لها. وبكيت يوم ماتت بكاءً مراً. لقد غفرت كذلك لأبي الذي حرمني من مواصلة الدراسة فقد كان هو الآخر يرضخ لتقاليد تحرم على الأنثى أن تتعلم وتصافح وجه الحياة.

والآن، وبعد هذا المشوار الطويل.. هل استطعت أن أحقق شيئاً؟ يقول: أو. اس. ماردين: «إن الإحساس بالنجاح لا يكون بمقدار ما يحققه الإنسان. بل بمقدار العقبات التي استطاع أن يتغلب عليها. والشجاعة التي تعامل فيها مع هذه العقبات.»

أنا لست أديبة عظيمة. لم أكتب لأنني تخرجت من معهد عالٍ للفنون والآداب ودرست فيه فن القصة. ولا لأنني تخرجت من جامعة وحصلت على شهادة الدكتوراه. أنا لا أحمل إلّا شهادة الصف الثاني الثانوي. وقبلها شهادة أن لا إله إلا الله. لقد كتبت لأنني مشيت على الجمر وأنا طفلة فأردت لهذا اللهب أن يغادرني. فخرج وسكن أصابعي التي تفجرت بالكتابة. فكانت علاجاً لأمراض طفولتي، واضطرابات حياتي. لم تكن الكتابة أبداً ترفاً أو مظهراً، بل كانت الوجع الذي أحس. فحين كتبت القصة القصيرة لم تكن لدي معرفة وافية بشروطها وأصولها. كتبت انطلاقاً من موهبتي وتجربتي، ومن الوعي الذي تشكل بفضل القراءات. بعد ذلك اهتممت بفنية القصة لدرجة أن هذا الفن صار هاجساً أساسياً من هواجس ككاتبة. ولا أكتمكم أنني استفدت كثيراً من قراءة القصة الأجنبية التي قرأت لأكبر كتابها قبل أن أقرأ لكتابها العرب. فشكلت القصة الأجنبية أحد الروافد المهمة في تجربتي.

الكويت

الدخول إلى منزل الكتابة «الطفولة والصبا»

عبد الستار ناصر



الجزء الذي أكتبه اليوم، هو الرابع بين أجزاء تجربتي في كتابة القصة القصيرة، مجلة الأقلام في عددها السادس عام ١٩٨٨ نشرت الجزء الثالث تحت عنوان (الوصول إلى بيت السفر) وكانت قد نشرت الجزء الأول في عددها الأول عام ٨٧ وعنوانه (الدخول في بيت الماضي).. أما الجزء الثاني وكان بعنوان (الدخول في بيت الحاضر) فقد قرأته في أمسية اتحاد الأدباء في العراق يوم ١٩ آب ١٩٨٧.

* * *

العقرب التي خرجتْ من سرداب البيت، ذاتَ مساء ـ وأنا لم أزل في العاشرة من عمري ـ أخبرتني: إننا فقراء.. العقارب لا تعرف الطريق إلى بيوت الأغنياء.

ما كنتُ أعرف أن بعض الثياب التي نلبسها في الشتاء، تأتي عن طريق الشفقة وأن إيجار البيت الذي نسكن فيه، كان من أموال الدولة المجمدة.

أدري، منذ طفولتي، أن شقيق أبي الذي هاجر إلى أميركا وماتَ هناك في نيو أورليانز كان قد تبرع طوال حياته، أن ينقذنا من الجوع والعهر ومن بيع ماء الوجه، وكان يرحمه الله، يرفض أن نقول «شكراً» في الجواب على دولاراته ورسائله وزكاته ومعونته. عبقرياً كان عمي، فقد قال يوماً قبل أن يهاجر إلى نهاية العالم: لا بد من مغامر واحد في هذه العائلة قبل أن نموت جميعنا.

لم تستطع سلطة نوري السعيد أن تطارد عمي، فهو مجرد إنسان عادي لم يُهرّب أيّ شيء من العراق سوى عقله الكبير. علمني هذا الرجل الرائع، أن المغامرة مع الحياة لا تأتي عن طريق التخطيط، إنها حالة في الانسان، تمشي كما الدم، وتسري بين العروق، حالة أصيلة لا تُشترى ولا تباع.

* * *

شرخ كبير في جدار البيت، رمّمه أبي عشرات المرات، غطّاه بالجص والسمنت والتراب، ذبح خروفاً تحتَ ذاك الشرخ العجيب ورسم بأصابعه «كف العباس» وسال الدم على نصف الحائط، لكن الشرخ، بعد يوم أو أربعة أيام أو أسبوع واحد ـ إذا مسّنا الحظ ـ يزداد إتساعاً وينفلق الجدار.. لا أحد يعرف السرّ، لكن جدتي أخبرتنا: إن البيت تنقصه الصلوات والبخور، إذ لا أحد منا يصلّي فيه ولا يصوم وإن إبليس يناسبه العيش في مكان لا يقرأ أهله حتى القرآن.

ومنذ تلك الليلة، لم تفارق دارنا رائحة البخور، ولم يفارق القرآن رفّ الخشب المغطّى بشرشف جاءنا هدية من المدينة المنورة، ثم غطينا شرخ الجدار بآية من القرآن عشتُ أمامها خائفاً هلعاً وأنا أنطقها ـ منذ طفولتي ـ بهمس مذعور:

ـ وأعوذ بكَ ربِّ أن يحضرون.

ونسينا الشرخ الذي يمتد وراء السجادة المزخرفة بالسواد، لم يذكّرنا بالشرخ سوى النمل والدود والصراصر، والعقرب التي خرجتْ من سرداب البيت في طريقها إلى شرخ الجدار، بعد أن أخبرتني: إننا فقراء فعلاً.

* * *

في محلة الطاطران، ترك اليهود نصف أمراضهم، جرثومة الحقد

والحسد والبخل والنفاق دخلتْ إلى طبائع أهل الزقاق من الشيوخ والنساء اللواتي يشبهن الساحرات.

لا أحد منهم يعرف كيف يرحم جاره إذا ما استعان به، طمعٌ عجيب كان يسري في الغضاريف، لا يزاحمه سوى جشع أكبر إذا ما تاجر بعضهم بأفكار اليهود ومشاريعهم السود التي تركوها في جماجم العجائز من المرابين والقصابين الذين يبيعون لحم الحمير ممزوجاً مع لحم الخراف ومخلوطاً بحفنة من الفلفل وبهارات الكمون والكاري والقرنفل التي تخفي رائحة الحرام.

كان معلم اللغة العربية، يحب اليهود ويذكرهم بألف خير، وكان هذا المعلم الذي يتبرّج كما النساء، يغازل أُمي أمام عيني، فهو جارنا منذ غادر اليهود أزقة بغداد، وهو أول إنسان في حياتي يسألني - باستمناء قذر - عن أسرار أبي وأُمي. . أعترف، وأنا في السابعة من عمري، بأنني عشت أول رغبة في القتل وما زالت أصابعي يومها تمسك القلم الرصاص برخاوة وخوف وضعف.

أذكر أنني في واحدة من أيام العيد، أحرقتُ بعض الثياب العتيقة ورميتها على حوش معلم اللغة العربية، وهربتُ من دارنا لئلا يكتشف البعض جريمتي، لكنني ما أن رجعت في أول المساء حتى أيقنتُ - بسبب الصمت الذي يلفّ بيت جارنا وبيتي - أن الثياب التي أحرقتها بنفسي ورميتها على بيت جاري، كانت قد انطفأت قبل أن تصل شرارتها إلى أحد أو شيء ما. .

كان بين سطح دارنا ودار معلم اللغة العربية، مجرد جدار أتسلقه في نصف دقيقة، قطعتُ من عمري ما يزيد على ثلاثة أعوام وأنا أفكر في الثأر من هذا الرجل الذي يكرر «من علّمني حرفاً ملكني عبداً» ثم يمشط شعر رأسه أمام التلاميذ ويستخدم الملقط في رفع شعرة زائدة في حاجبيه أو لحيته ويبتسم في وجهي - دون بقية التلاميذ - كمن يريد أن يساومني قبل أن يغازل أمي. .

كانت أمي واحدة من أجمل نساء الطاطران، إذا خرجتْ من البيت يطاردها عشرات الشبّان، ويقف احتراماً وخشوعاً واشتهاء نصف رجال المحلة، كنتُ أعرف أن الدّلال الذي يحيطونني به، شبّان المحلة ورجالها، مجرد رشوة، حتى أسكت إذا ما أراد أي واحد منهم مغازلتها أو السير خلفها حتى يرى مفاتنها التي لم تستطع العباءة السوداء أن تخفيها مطلقاً. .

لكن معلم اللغة العربية، كان أشرس كائن ممن أسرفوا في مغازلتها والتحرش بها، كنتُ أتغوط على سطح جارنا، وبين شهر وآخر كنت أكسر واحدة من زجاجات بيته، ثم قررت أن أهرب من دروس العربية، لئلا أراه، ولم يكن هذا القرار ملك يدي، فهو - نفسه - معلم الرياضة والحساب، بل ومعلم الدين أيضاً. . وكم كنتُ أحسد أبناء الصابئة يومها، إذ يخرجون من قاعة الدرس في حصة الدين، لا يصغون إلى صوت هذا البغل الذي يردد بلا حياء: «تَبارك الذي بيده المُلك وهو على كل شيء قدير». .

أنا الآن «ممنون» جداً من هذا المعلم السيء، فقد دفعني إلى الكتابة، دون أن يدري، ذلك أنني تعلمتُ الانتقام منه في دفاتري، عندما رحتُ أكتب أسوأ الصفات في حقه، وما أن أرى تلك الصفات عاجزة عن رسم ملامحه كما أريد، حتى أنقب عن صفات أسوأ. . ولم أكتشف يومها أنني بدأتُ الكتابة.

ذاكرة الطفولة، مصنع خرافي، يتشابك فيه الخيال مع الحقيقة، يتسرب ماء الواقع تحتَ سراديب الوهم. . طفولتي، عود الكبريت الذي أيقظ شياطيني عندما أشعل النار قرب كهوفهم. . ذاكرتي لا شأن لها بذكرياتي، هناك جزء من المرارة والجوع والجنون والرعب والفساد لا تفهمه الذكريات ولا يكتب عادة في دفاتر المذكرات. .

الذاكرة امرأة عاهرة، تتعرى من ثيابها في حضرة من تشاء أو من يشاء، لكن الذكريات أو المذكرات، جسد عاقل من الأوراق والكلمات، جسد يتستر على زمانه وأسراره، لا يكشف غير المسموح به ولا يعطي للناس غير أعضاء مستورة مكتوب على ثوبها الخارجي «مسموح ومبارك من الرقابة». . لا أحد يدري أيّ نفور وأي جنون وأي انعتاق وأي هوس تمارسه تلك الأعضاء المستورة إذا ما عشنا نفورها وجنونها وانعتاقها وهوسها خارج بيت الرقابة وسمعته الطيبة التي تشبه القصص القصيرة الطيبة الصالحة للنشر دائماً، مهما اختلفت سياسة هذه المجلة عن غيرها! . .

طفولتي ورمٌ أسود من الشكوك والفقر والعيوب التي لا ينافسني على كنزها أيما طفل على امتداد المحلة. . هي كنز إبداعي الذي طاردني وأرغمني على الكتابة. . لا أنكر أن أبي، وإخوتي، وأخياتي أول من دفعني إلى بيت القصة - سامحهم الله على أمراضهم وعلى وشم اليهود الذي ما زال محفوراً على جلودهم - فقد انتقمتُ من شرورهم في عشرات القصص التي أنقذني الشيطان حقاً يوم علّمني أعظم الوسائل في القتل، دون رصاص وبلا سموم أو مؤامرات. . كنت أقتلهم في قصصي، وأضحك منهم - تماماً كما فعلتُ مع معلم اللغة العربية - وأراهن أمام الدنيا كلها، بأنني الوحيد الذي انتصر على قاتليه بلا رصاص ولا سموم ولا مؤامرات.

هل يدري بعض القراء أن الكتابة يمكنها أن تعالج أخطاء النفس وترحم المبدع من ارتكاب مئات الجرائم؟

سيقول واحد من النقاد المساكين إن الإبداع لا شأن له بأمراض المُبدع، ثم يكتب آخر: إن القصة القصيرة أو الرواية أكبر من مجرد انتقام عابر. .

وهذا الكلام سيضاف حتماً إلى مجزرة النقد، وسوف تبوّب فقراته - لاحقاً - في مسلخ النقاد. أريد أن أخبركم أن ديستويفسكي لم يكن في أحسن أيامه إلّا حالة باذخة من حالات راسكولنيكوف وإذا ما عاش هذا الكاتب العملاق حتى يومنا هذا، سيعترف أمامكم بما أقول. . وإذا ما انتقم أيّ مبدع في أيما عمل كبير مما قرأنا، سنعرف - إذا ما اجتهد النقد وتوفرت المعلومات وأسرفنا في الدخول إلى عالمه الشخصي - أن بعض انتقامه داخل عمله

القصصي، لم يكن غير بديل سافر عن عجزه المادي في الثأر من معذّبيه ومن الراغبين في تمزيقه حياً.

واعذروني، إذا ما اعترفتُ لكم بجرائمي، وهي كما ترون مجرد جرائم من حروف أكتبها على ورق أبيض، لم أفعل فيها سوى أنني كنت أصرخ في بئر مهجورة، لم يصغِ إلى صوتي أو صدى صوتي إلّا عدد قليل جداً من البشر.. وأنا مع هذا العدد القليل سأكتفي وأقول:

ـ حمداً لله، هناكَ من رآني أصرخ في بئر مهجورة.

* * *

من يتذكر سينما «الفردوس»، ساحة «الوصي» التي صارت فيما بعد «النهضة»؟ فلمان في آن واحد، عربي وأجنبي.. ذاك التعبير كان يسحبني من «دشداشتي» وأنا طفل في الثامنة من عمري.

لا أمنع نفسي ـ الآن ـ من البكاء على طعم «العمبة والصمون» وكيس «الشامية» و«الحمص».. درهم واحد كان يكفي أن تأخذ به من السعادة نصف ما تأخذه اليوم بألف دينار.

سينما الفردوس أعطتني في تسع سنوات، بعض عاداتي ومزاجي واعوجاج مخي وانفلات شبقي وعلّمتني المغامرة وطيبة القلب وأجمل سيئآت العمر، سأرفض ـ أمامكم ـ نسيان فريد الأطرش وسامية جمال وعبد السلام النابلسي وفريد شوقي وفاتن حمامة، سأقول بلا خجل أن روبرت ميتشوم وغريغوري بيك وبيتي ديفز وغلين فورد وجيمس ستيوارت وناتالي وود وأورسون ويلز ومارلين مونرو وآفا غاردنر وكلارك جيبل وجاك ليمون ـ عيني على جاك ليمون ـ وحده كان مدرسة من الفن والعذوبة والإبداع.. بلا خجل أقول، إنهم أشبعوني وعياً وغمروني بالحب والفن وغطّوني بالفرح ورموني إلى القشعريرة المبدعة، وإن أفلامهم عوضتني عن سوء تربيتي في البيت وبين أبناء محلة الطاطران الذين ينتظرون مني دائماً كيف سأروي لهم ما رأيت..

كنت أقص عليهم أفلام صلاح أبو سيف وكامل التلمساني وهنري بركات، أروي لهم حكاية فلاش غوردن أو طرزان أو الملك كالا، أقطع منها ما أشاء وأضيف عليها من خيالي ومن أكاذيبي وإخراجي ما يجعلني في نظر أطفال محلتي، أخطر من ستيف ريفز وأقوى من شمشون الجبار وأكثر وسامة من جيمس دين.

أنا فخور بكمية الكذب التي رميتها على نبض قلوبهم وفي أدغال عقولهم البريئة، فقد ساعدتني أكاذيبي على الكتابة في وقت مبكر جداً.

من يعجز عن صناعة الكذب وترميم الخيال، أو يعجز عن إبداع الكذبة في طفولته وبدايات صباه، لن يصبح مبدعاً على الاطلاق، إن الولد الصادق دائماً والطيب دائماً، يمكنه أن يصبح قاضياً أو صيدلياً أو مهندساً معمارياً، لكنه سيعجز تماماً عن دخول مملكة الإبداع، وحتى إن دخل الصادق الطيب هذه المملكة وكتب ونشر فعلاً، لن يكون في نهاية المطاف سوى كاتب من نوع محمود تيمور أو أنيس منصور أو أدمون صبري أو مصطفى محمود لكنه أبداً لن يصبح في يوم ما مبدعاً من نمط غارسيا ماركيز أو عبد الرحمن منيف ولا من قبيلة فرانز كافكا أو يوسف إدريس ولا من جمهورية آلبير كامي أو وليم فوكنر.

سينما الفردوس، كانت، بالنسبة لي، مملكة داخل شعاب وانحناءات المملكة العراقية آنذاك، وسلطة «الفردوس» كانت فوق أوامر الحكومة والحاكمين، وما كنتُ أكسبه من حسنات أفلامها في أسبوع واحد، لا تمنحه سلطة الملك فيصل الثاني في عام واحد.

رأيتُ المئات من الأفلام، التي كنا نستوردها من مترو جولدين ماير وفوكس القرن العشرين والمئات من الرقع المصرية التي حفرتْ ملامح عبد الحليم حافظ وشادية وهدى سلطان ونجاة علي في أصغر خلايا العقل، وصارت بكتريا أجسادنا تتفاعل طردياً مع أحزان «الوردة البيضاء» وجرائم إستيفان روستي، نغني مع محمد عبد الوهاب، نتباهى بحفظ قصة الفيلم عن ظهر قلب.. وكانت بنات البيت يرقصن سراً أمام المرآة إذا ما رأتْ إحداهن نعيمة عاكف ترقص في حضرة المعلم محمود المليجي.

كانت السينما، أخطر الدروس التي أدمنتها خارج السماح القانوني لطفل في العاشرة من العمر، وصارت بعد وقت قصير، أول الدروس التي أرفض إلّا النجاح فيها بامتياز خمس نجوم.. وما زلت أدين لهذا العالم المتشعب الرهيب، فهو أول بيت علّمني الكتابة.

الآن،

ماتت سينما الفردوس، قتلوها أمام عيني، صارت مجرد مخزن للخشب، هي التي أعطت الفائدة والمتعة لملايين الناس عبر ملايين الساعات..

أمنية كبيرة في القلب، أن أرى سينما الفردوس وأجلس أمام شاشتها مرة ثانية، وسوف أرى أي فيلم تعرضه، مهما كان رديئاً وتافهاً، وسوف أقول وأنا أخرج من بابها ـ من باب ذاكرتي وطفولتي وصباي ـ إن هذا الفيلم كان أجمل أفلام الدنيا.

* * *

وأنا أتذكر سينما الفردوس، ومدرسة الأشبال، ومحلة الطاطران، لا بد أن يأتي على ذاكرتي ونبض قلبي، أحب أصدقائي..

كنا ثلاثة أصدقاء، لا نفترق، ولا نختلف إلّا إذا شاء الشيطان أو معلم اللغة العربية، أن يسخر منا في وقت فراغه.. لم نفترق، لم نختلف طوال عشر سنوات من الدراسة والثرثرة والمحبة المعجزة، رغم أننا لا نشبه بعضنا في أي شيء..

كان حميد جمعة فيلسوف مدرسة الأشبال بلا منافس، ذكاء من النوع الفاجع الممتع، ذكي إلى حدّ أن معلم العربية ـ الذي كان يغازل أمي ـ يكره أن يراه معي، خوفاً من عدوى عبقريته لئلا تلبسني فأشعر بما يريد.. ومن يومها بدأت أفهم أن وجهي يعطي فكرة مغلوطة تماماً عن طبيعتي ومستوى يقظتي وذكائي.

أما حسين حسن فقد أحببته كثيراً، لكنه أخذ حبّي كله - مخلوطاً بكمية حبه - وأعطاه إلى حميد جمعة بلا تردد.

انغمر الأول في السياسة، وراح، حيث لا أدري ماذا حلّ به اليوم، بينما طمس الثاني في الخمرة والهموم وترك الشعر والترجمة والماضي..

ما زالا على قيد الحياة، وهذا عزيز على قلبي. سنواتي بينهما، لا أريد نسيانها أبداً، إنها - حقاً - أول أسباب كتاباتي. عندما أصبحتُ في الخامسة عشر من عمري، كنت «أموت» في إحسان عبد القدوس، أبكي مع أبطاله إذا ما تعذّب أو انكسر أي واحد منهم، وأرقص طرباً مع الخائنات من بطلاته إذا ما أعطت إحداهن كنوزها على فراش من حرير، لكن حميد جمعة مزق إحسان عبد القدوس أمام عيني، فورة غضب لا أنساها، وراح يهزأ من طول مراهقتي..

ماذا أفعل؟ أعترف، وأنا لا أشعر بالذنب أو الغباء، لم يستطع أيّ كاتب في العالم أن يرغمني - يومها - على شراء «عجائبه» كما فعل عبد القدوس.. كان عمري مجرد سنوات قليلة جداً، من أين جاء حميد جمعة بذاك الذكاء المبكر حتى يسخر من أفضل كتّاب الدنيا يومذاك؟؟

بعدها، لم أقرأ عبد القدوس، أو هكذا أقسمتُ ثلاث مرات في جلسة صاخبة مقدسة في بيت حميد جمعة، حضرها - متباهياً - حسين حسن، وكيف لا يتباهى، هو الذي يشتري مجلة الآداب ويقرأ وليم بليك ووالت ويتمان ومايكو فسكي.

لكنني، بعد أن شبعت من مواعظ الأول ومن سخرية الثاني، بعد أن طال انكساري أمام عيونهم وكاد الدمع أن ينهمر من نبض قلبي، رجعتُ إلى دارنا، وبدأت أقرأ في الجزء الثاني من أنف وثلاث عيون... ثم اشتريت في اليوم التالي آخر اعداد مجلة سهيل إدريس، حشرتُ بين صفحاتها ورقة صغيرة توهم أصدقائي بأنني أقرأ آدغار آلن بو....

وبقيَ إحسان عبد القدوس تحتَ مخدتي - كما المراهقات - سنة أُخرى، قبل أن أقول له وداعاً، بإرادتي..

حميد جمعة، هو الذي أنبأني - ذاتَ صباح - وهو يقرأ في رسالة حب كنت كتبتها إلى جارتي، بأنني أكتب «شيئاً» يستحق النشر..

لم أصدقه طبعاً، لكنني فعلتُ برأيه سراً، وكم أصابني الغرور والدهشة معاً، عندما قرأت اسمي في جريدة **الأنباء الجديدة** في اليوم الرابع من شهر شباط عام ١٩٦٣ إذا لم تكن الذاكرة قد تفسخت وأصابها الخراب.

في ذاك اليوم الاستثنائي الباهر الخطير من حياتي، رأيتُ القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي، كان لامعاً بين أسماء من عاصروه، سألني من أكون، فقلتُ كما التلاميذ:

- أنا عبد الستار ناصر، كتبتُ قصة في هذه الجريدة.

يومها، كان الربيعي هو الذي يشرف على صفحة **«أدب وأدباء»** أما أنا فقد بدأتُ في **«مجلة القارىء»** وهي صفحة لا يكتب فيها غير المبتدئين، ظهر فيها عشرات القصاصين الذين نسمع بهم اليوم، وكان الوصول إلى صفحة **«أدب وأدباء»** يستغرق أعواماً من التجربة والمغامرات والقراءة وممارسة الكتابة، لكنني ما أن أعطيت قصة «الاعتراف» إلى الربيعي حتى نشرها فوراً.. ولا يدري عبد الرحمن مجيد الربيعي حتى الآن، أنه يومها جاء بأخطر منافسيه في كتابة القصة القصيرة وأعطاه فرصة أن يرى اسمه النور.

حميد جمعة، لا يدري كم هي حصته في حياتي، وكذلك الصديق الرائع حسين حسن، وأنا، وفي هذا الجزء الباذخ من أيام الطفولة والصبا، حريص على الرجوع بذاكرتي إلى أعوام الصدق والبساطة والمحبة التي صنعت شكل كتاباتي، وأعترف بصوت عالٍ وأقول:

- أنا لا أعرف هل كان يمكنني أن أتورط في الكتابة إذا لم يظهر هذان الرائعان في حياتي؟

* * *

في طفولتي وصباي، لم أقرأ، لم أسمع أن هناك أدباء في العراق، كان الشارع خالياً منهم، ليس ثمة رنين أو إشارة توحي أو تشير إلى نتاجهم أو ملامحهم، طغيان الكتّاب العرب - وخاصة أهل مصر - كان هو المنبع الذي نشرب منه، قرأنا المنفلوطي وبكينا معه في العبرات.. أذكر أن هذا الرجل المعمم، كان قد سيطر على مجسّات عواطفنا، وصار فيما بعد سيدنا، فقد فرضناه على مشاعرنا بإرادتنا، ولم نكن يومها نعرف الفرق بين التأليف والترجمة، ذلك أن رواية الشاعر التي أخذت معها نصف آهاتنا ونصف مراهقتنا، جاءت وتسربتْ إلى بيوتنا تحت اسم مصطفى لطفي المنفلوطي ولم نسأل عن المؤلف الحقيقي..

بالنسبة لنا كان المنفلوطي هو الخالق والمبدع، ومن العيب أن نسأل عن اسم آخر ما دام كل واحد من أبناء الماضي لا يريد أن يصدق، بل، لا يريد أن يعرف أبداً أن المنفلوطي كان مجرد مترجم في هذا العمل الذي هزّ أجسادنا وضمائرنا وأبكانا بين سطر وآخر كأننا نبكي أقرب الناس إلينا.

يوسف السباعي، جبران خليل جبران، أمينة السعيد، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، محمد عبد الحليم عبد الله، وعشرات الكتاب، كل واحد منهم أخذ حصته من إعجابي ومن سباقي إليه..

لا أريد نكران الماضي، على حساب الحقيقة، فقد كنت أقرأهم بإعجاب باهر، وفي اليوم الذي جاء فيه يوسف السباعي إلى بغداد، كنتُ أول من اتصل به تلفونياً، حتى أقول - كما المعجبين البسطاء - بأنني لا أُصدق أن هذا الرجل الخارق يعيش حقاً في بغداد، سألته عن صحة أولاده وعن آخر ما يكتب، ذكرتُ عبر أسلاك الهاتف نادية وبين **الاطلال اذكريني ورد قلبي** كأنني واحد من أفراد عائلته، وأجاب هادئاً صبوراً على سؤالاتي وسخف استفساراتي،

لكنني يومها كتبتُ في مذكراتي «إن يوسف السباعي جاء بغداد ورحت أحكي معه طوال المساء»!.

عندما قررتُ أن تكون مذكراتي صادقة جداً، شطبتُ بالقلم الماجيك على عبارة «طوال المساء» وكتبتُ مكانها «طوال ثلاث دقائق فقط». .

* * *

بدأتُ مبكراً، والبدايات المبكرة جدّ خطيرة، فقد استلمتُ نصيبي من مؤامرات الكبار وسخريتهم ومباهاتهم أمام هذا الدعيّ الذي يريد أن يكون مثلهم ويدخل قصر الكتابة والشهرة والمجد.

نعم، كنت أريد أن أكون مثلهم، اسمٌ يشعّ بين السطور، على أعمدة الجرائد، وبين طيات المجلات، لكنني أبداً، ورغم بساطتي وحماقاتي وصغر سني، لم أطرح نفسي بالطرق الرخيصة التي اكتشفتها فيما بعد، كانت الكتابة بالنسبة لي مقدسة كما القرآن، أو هكذا أوهمني عباس محمود العقاد وطه حسين وسلامة موسى. سامحهم الله فقد رموني إلى بحيرة من الشعارات والمبادىء، كان الوقت الذي جئتُ فيه قد مزقها ورماها على بحر صاخب وأمواج ترفع من تشاء وتأخذ إلى جوفها القاتل من تشاء. .

لكن الموج الذي أخذني بين غضبه وعنفوانه وجبروته، رماني على جزيرة خالية من الطواويس، بدأت فيها وحدي، أكتب على طريقتي، وأعيش على هواي، لم ألتفت إلى أسلوب المبدع الفلاني الكبير، ولم أتأثر أبداً بما يريد الناقد الفلاني الأكبر. .

تلك الجزيرة التي جئتها وحدي، أنقذتني من السرقات والاقتباس وتوارد الخواطر واستئجار الشكل والمضمون، فقد كنت أعيش فيها وحدي، مع طيورها وأسماكها ونخيلها وأشجارها وثمارها، التي كانت أعظم الكنوز. .

وما زلتُ أحمد الله آلاف المرات، وأنا أتذكر أن الطيور والأسماك والأشجار والنخيل والثمار لا يمكن أن تسرق أو تقتبس أو تتكرر أو تستأجر شكلاً لا يناسبها أو تعيش في مضمون لا ترتبط به.

وفي تلك الجزيرة المنسية البعيدة الشاسعة، بدأتُ أخلق أبطالي، أتذكرهم بهدوء وفطنة، يحضرون إلى مخيلتي، فأكتب عنهم بهدوء وفطنة، لا شأن لي بما سوف يقال عني وعنهم، ذلك أن الخالق لا يسأل العبيد فيما أبدع، ولا يريد رأياً فيما صنعت يداه ولا يلتفت إلى مشاكسات مخلوقاته أو منابزات من تهيأ له ـ محض صدفة ـ أن يدخل تلك الجزيرة ويقول فيها رأياً أو يكتب عنها فكرة أو يتوسل الانسان الوحيد الذي عاش فيها، أن يهجرها ويبتعد عنها حتى يعيش مثلهم في ماخور الحياة، يتعلم الشتائم والحقد والضغينة والغيرة والنفاق والحسد الرخيص. .

تلك الجزيرة، كانت مملكتي، وفيها، وعليها توّجت نفسي، مشيتُ بين شعابها وغرائبها، مشيتُ على ترابها وبين طيات طينها النبيل، وقلت: أنا الذي يختار سلوك حياته، وليس من «**بشريّ**» في العالم كله يمكنه أن يرسم لي أسلوب حياتي أو يجروء على أن يخطط لي أسلوب كتاباتي.

أنا حياتي، وأنا أسلوبي، بها أعيش، وبينهما أتحسس نبض قلبي وأوجاعه ونصائحه التي أمشي على هداها، ذلك أنني ـ منذ نطقتُ اسم أبي ـ لا أحب النصائح مطلقاً ولا أنفّذها أبداً، إلاّ إذا جاءت عن طريق القلب، قلبي.

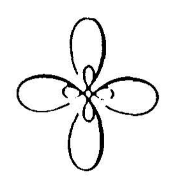
العقرب التي خرجتْ من سرداب البيت، ذاتَ مساء، أخبرتني: إننا فقراء. كنتُ أمشي خلفها، بملابس جاءت عن طريق الشفقة. . كنت أخاف هذه العقرب، لم أتمكن أبداً من سحقها وإنقاذ عائلتي منها. .

اليوم، وبعد هذا الزمن الممتد من وهج الطفولة إلى سن اليأس، اكتشفتُ انني باختياري وإرادتي تركتُ العقرب تسرح وتمرح بين سرداب البيت وشرخ الجدار، ذلك أنها أعطتني ـ إبان خوفي منها ـ كمية من القلق والرعب والتوجس والوساوس ترغمني على البقاء مستيقظاً حذراً، أعوذ بالله أن «يحضرون» كما تقول آية القرآن التي ما زالت حتى اليوم على جدار بيتنا في الطاطران.

لم أكن أدري من هم الذين سوف «يحضرون». . لكنهم، والعقرب معهم، ساعدوني على أن أكون أغنى فقراء العالم. . ساعدوني ـ حقاً ـ على دخول منزل الكتابة، وأرجو أن أبقى بين جدرانه إلى آخر يوم في حياتي.

بغداد

الجحيم



حمد شهاب الأنباري

«كلّ جيلٍ يظنُّ ولا شك أنه مقدّر له أنْ يعيدَ بناء العالم أما جيلي فأنه يعلم أنه لن يبنيه ولكنما يبدو أن مهمته أعظم لأنها قائمة على دفع العالم عن الأنهيار»

ألبير كامو

سَقَرٌ أمْ جَبَلٌ من نارْ؟
أم دميَ المسفوحُ على أرجاءِ اللهِ فصار الكونُ جحيماً ـ؟ ؟
لم يقرأني العرّافون ولا الكهّانُ ـ
ولكنيّ كنتُ تحسّستُ دمي الموّارَ دمي العابثَ في النارِ وفي معصيتي.
يا أيتها الأكوانُ ويا أيتها الأزمانُ أنا أكبرُ منكمْ. . . ـ
إنّ حدودَ دمي سبعُ سمواتٍ والأرَضون فمن يكبرني؟؟
كبرَ الدمُ الأسمى وصار سفوحا
فارحمْ بقلبكَ رأسه المذبوحا
وانظر بعينك قاتليهِ فإنهمْ
ملأوا صبابتَهُ أسسً وقروحاً
جَبَلٌ من نارٍ أم فاكهةٌ مشتعلةْ؟؟
ها أنتَ توهّمتَ الآنَ فأُبطلتِ الرؤيا. . .
أُبطلَ دمعُ العينِ وأبطلتِ الساعة نظرتُكَ المنخذلةْ.
شجرٌ من نارٍ فاجعةُ الموسمِ تحتَ قميصِ النومِ ـ
انتبهوا لهوايَ انتبهوا لحصادِ الرؤيا في النومِ فإنيّ مرتبكٌ ـ
هذي الليلةَ. . مشتعلٌ حدَّ جنوني وانتبهوا قد تقعُ الفأسُ على الرأسِ ـ
هنا لا عاصمَ غيرُ دمٍ مسفوحْ.
فدعوني أسلمْ بالجلدِ وبالريشِ ورأسي المذبوحْ.
قمرٌ من نارٍ يطلعُ هذي الليلة فوق ربوعي. . قمرٌ في الروحِ ـ
وجمرٌ يتوهّجُ في الكفّينْ.
الليلةَ صاعقةٌ هبطتْ فارتقبوا قد يشتبكُ الحابلُ بالنابلِ ـ
والصاعدُ بالنازلِ فانزلْ فوق مراقي الروحِ فقلبي لا يسعُ اثنينْ.
نارٌ على قلبي وجمرٌ في يدي
وهوايَ يذكيه الدمُ الموّارُ
قدرٌ تظلُّ الروحُ يعصرها الأسى
فعلى جناحي حطّتِ الأقدارُ
قدرٌ أم جمرُ الفَلَواتْ.
يصعُد فوق معارجِ هذا الجسدِ الناحلِ ـ
يا زمنَ العصيانِ حنانيكَ فلا تكسرني قد وهنَ العظمُ فخذْ بيدي
واحملْ بلوايَ على ظهرِ الريحِ فإني جدُّ ضعيفٌ وشراعي مزّقهُ العصفُ ـ
وقلبي صَدِىءٌ فترفقْ بالجسدِ المقتولْ.
فلعلَّ الطعنة حين تجيء تضيعُ بوادٍ مجهولْ.
مشتعلاً كانَ وفي عينيهِ دمٌ مُرٌّ وعلى الشفتينِ دمٌ كالنارِ ـ
كماءِ المهْلِ سخينٍ ها أنكموا الساعةَ تعتصمونَ بحبلِ دمي ـ
تعتصمون ببلوايَ أنا الجسدُ المقتولُ ولا حولَ لديَّ ـ
فإنّي مُرتبكٌ هذي الساعة محتشدٌ بالهمِّ وبالبينْ.
فدعوني علَّ الخطوةَ تفلتُ من شركِ مطائدكمْ ـ
لكن من أين؟؟

بغداد



أربع قصص قصيرة

صلاح زنكنه

١ ـ إعدام:

.. رأى الناس متحشّدين في الساحة العامة فاندسّ بينهم رغم مقته الشديد للزحام، أرهف سمعه ليلتقط بضع كلمات توضح له سبب تجمّعهم بيد أنهم كانوا واجمين صامتين وعيونهم زائغة، وإن تحدثوا... فهمساً.

سأل الرجل الذي يقف بجوارِه:

ـ ما الذي يجري هنا؟

زمَّ الرجل شفتيه وابتعد عنه.

جالَ بعينيه في كل الاتجاهات فبانت له وسط الساحة سبعة أوتار مثبتة على الأرض بشكل متوازٍ ومستقيم. وشاهد نفراً من المسلّحين يقتادون سبعة رجال ويشدونهم إلى الأوتاد، أقعى المسلّحون وانهمر الرصاص من بنادقهم ومزق أجساد الرجال السبعة. تفرّق الحشد كلّ الى سبيله، أخذ يجرجر خطاه ويجتر المشهد المروّع في ذاكرته... أثار إعلان فلم سينمائي انتباهه: «الحب رمياً بالرصاص».. حثَّ الخطى الى دار العرض اقتنى بطاقه، دخل الصالة وراح يتابع الممثلة على الشاشة وهي تهزُّ ردفيها الثقيلين بغنج، وثمة شاب وسيم يغازلها ويتأمل مفاتنها بعينين شرهتين، وهي تستجيب على مهل، وتماريه بدلال... شعر بالاختناق فترك الفيلم، وخرج.

رجع إلى الساحة العامة، الأوتاد ما زالت قائمة في أماكنها وبقع الدم متخثرة طرية، استند إلى أحد الأوتاد، خيّل له أن أحداً ما أوثق معصميه من الخلف وأن الناس متجمهرون ينظرون اليه بعيونٍ زائفة، وأن بضعة مسلّحين أخذوا يطلقون عليه الرصاص والدم يتدفّق منه ويختلط بدماء الآخرين...

فخرَّ على الأرض صريعاً.

٢ ـ الخروف:

.. منذُ أيام وأنا ألاحظ الصوف ينبت على جلدي، واليوم اكتشفتُ وجود قرنين في أعلى رأسي وارتضيت بالأمر الواقع على مضض.

ارتديت ثيابي واعتمرت قبعة أخفيت تحتها قرني وخرجتُ إلى الشارع، وحين رأيت جاري. بادرتهُ بالتحية وبدلاً من «صباح الخير» رحت أثغو في وجه: باع..

أحسستُ بالخجل والارتباك وهرولت بأقصى سرعة الى دائرتي وولجتُ غرفتي وجلست إلى مكتبي، دخل الفرّاش وسرعان ما خرج. وبعد برهة من الزمن عاد بصحبة المدير الذي راح يقهقه خلاف عادته:

ـ ما هذا؟! خروف في مكان السيد وديع!!

أردتُ أن أقول «أنا وديع ولستُ بخروف».. لكني خفتُ أن أثغو ثانية ويزداد الطين بلّة.

قال المدير آمراً الفراش:

ـ هيّا احمله إلى البيت.

حملني الفراش إلى بيت المدير، فاستبشرت زوجته بي، وأخذ ابنه الصغير يلاعبني ويداعبني . .

وفي المساء أحضر المدير جزاراً خشناً وبيده سكّين حادة وهو يربت على ظهري :

ـ يا له من خروف سمين!

وفي اللحظة التي قررت أن أصرخ بأني لستُ خروفاً . . راحت مدية الجزّار تحزُّ رقبتي .

٣ ـ حق النباح

. . . وأخيراً قرر الكلب الهزيل الرحيل عن البلاد بعد أن أنهكه الجوع، وفي منتصف الطريق إلى البلاد الأخرى التقى كلباً من تلك البلاد معتزماً الهجرة إلى بلاد الكلب الهزيل. فسأله الأخير:

ـ حدثني يا زميلي عن بلادكم . . يقال إن الخير فيه وفير.

أجاب الكلب الآخر:

ـ أجل . . أجل . . اللحم والعظام . . و . . و . . . قاطعهُ الكلب الهزيل الجائع مندهشاً :

ـ إذن لماذا تريد الرحيل عن بلادك؟! .

فهمس الكلب في أذن صاحبه :

ـ لأن النباح هنا محظور وأنا أريد أن أنبح .

حينذاك قفل الكلب الهزيل راجعاً إلى بلاده وبصحبته الكلب الآخر، وهما لا ينفكّان عن النباح .

٤ ـ صورة طبق الأصل :

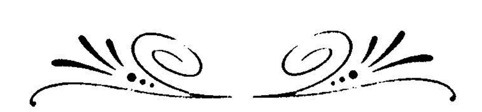
دخلتُ الحمّام على عجلة من أمري وخلعت ثيابي وفتحتُ صنبور الماء فراح «الدشّ» ينثُّ الماء على جسدي . . . شيئاً فشيئاً بدأ جلدي ينكمش، وبعد هنيهة راح ينبعج بفعل الماء ثم يتشقّق ويتمزّق، ووجدتني أرى أحشائي الداخلية، الأمعاء والقلب والرئتين والكليتين، وهذه بدورها أصابها البلل وبدأت تتضاءل وتتلاشى لو لم أسعف نفسي بالخروج مسرعاً من الحمام وتنشيف جسدي، وتجفيفه بالحرارة لأني نسيتُ تماماً حقيقة أنني من كارتون وورق .

العراق

البحث عن الحلم الهارب

قراءة في رواية «من يرث الفردوس»(*)

باقر جاسم محمد



«المرأة بالألم تلد وبالألم تكبر، وبالألم تدور عليها الشهور، وبالألم تنام وبه تصحو وعلى مذاقه تموت» (ص ٢٧ من الرواية).

- ١ -

لم تعد الرواية الحديثة معنية باثبات إمكانية السرد أن ينقل الواقع الموضوعي، أي أنها ما عادت رواية (واقعيّة) بالمعنى الانعكاسي البسيط، فلقد اكتشف الروائي أن للسرد إمكانات كبيرة تجعله فناً يضارع الشعر في بعض وجوهه، ولقد ترتب على ذلك أن السرد قد صار يستعيض بالأسطوري عن التاريخي على مستوى تجسيد الأحداث والشخصيات والواقع الخارجي، وبالشعري عن الخبري والتقريري على مستوى الإنجاز اللغوي (الكلام). وبذلك فقد هجرت الرواية الحديثة العقلنة والسببية بمعناها الضيق واستقبلت حساسية جديدة في الإنشاء السردي ففتحت بذلك أفقاً جمالياً وسيعاً يتقبل أية نقلة مهما كانت غرائبية، شرط أن ينتظمها منطق داخلي يبررها في السياق السردي. ولقد ترتب على هجر التقرير والوصف المتهمل الذي كان سائداً في رواية النصف الأول من هذا القرن في الأدب العربي، أن اتجهت الرواية الى كلام يتميز بالتركيز والصفاء[1]. فأصبحت الوظيفة الجمالية تتفوق على الوظيفة الخبرية للنص السردي، وعلى الوصف بوصفه جزءاً مهماً من السرد. ولقد كتبت فرجينيا وولف مرة عن الوهم الذي يسُقط فيه بعض الروائيين الذين «يكتبون عن أشياء غير مهمة ويهدرون الجهد والصنعة الفائقة ليجعلوا الأشياء التافهة والزائلة تبدو كما لو كانت حقيقية ودائمة»[2] وهكذا اختلفت غايات الكاتب، ووضع لنفسه أهدافاً أخرى، فلم يعد معنياً بالنظر الى الأشياء كما هي، فاستبدل البصر بالبصيرة، وجعل همة الكشف عن معنى الوجود الموضوعي فأصبح الوجود الواقعي يخضع لعملية خلق وتغيير وتشويه دون أن يعني ذلك التشويه انقطاع الصلة بين الواقع الفني والواقع الموضوعي، والا فإن ذلك يشبه «إنكار الواقع في نساء موديلياني المستطيلة، أو وجوه بيكاسو ذات الجوانب الأربعة غير المتناسقة، أو سيرك ميرو»[3]. من هذا يتضح أن التشويه ينشأ في النص الروائي لحاجات جمالية متجددة وأنه يأتي استجابة لموقف جديد وحساسية جديدة، فهو والحالة هذه «تحويل مراقب» وما ذلك إلا لأن «ما يعكسه العمل الروائي يخضع لعملية تحويل كاملة»[4]. من هذا نخلص إلى القول بأن السؤال الذي واجهه الروائيون العرب في المرحلة الراهنة هو

(*) صدرت رواية من يرث الفردوس للقاصة لطفية الدليمي ضمن سلسلة «الرواية العربية» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٧.

(١) نميز هنا بين اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية والكلام بوصفه تجسيداً متعيناً لجانب من إمكانات اللغة، فالنص الروائي وفق ذلك كلام وليس لغة.

(٢) نقلاً عن مقالة «عناصر الحداثة في الرواية المصرية» لفردوس عبد الحميد البهنساوي. ص ١٣٢ من مجلة فصول العدد الخاص بالحداثة في اللغة والأدب. الجزء الثاني ١٩٨٤.

(٣) «النشؤ الروائي» لأناييس نن. ترجمة محمود منقذ الهاشمي. ص ٦٢. مجلة **الموقف الأدبي**. العدد ١١٢ آب ١٩٨٢. وتشير ملاحظة الروائية أناييس نن ضمنياً إلى حقيقة أن الحداثة كانت تسير بخطوات متوازنة في كافة الفنون.

(٤) **النقد البنيوي للحكاية** لرولان بارت. ترجمة أنطوان أبو زيد. ص ٧٤. الناشر عويدات - بيروت - باريس ١٩٨٨.

التالي: كيف تصير الرواية رؤيا شاملة للنفس والمجتمع والحياة دون أن تنخرط في وهم تصوير التفاصيل اليومية العادية؟

- ٢ -

لقد كانت إجابة كل روائي تختلف في هذا الأمر أو ذاك عن إجابة غيره عن نفس السؤال، وتجيء رواية **من يرث الفردوس** للسيدة لطفية الدليمي لتكون إجابة الكاتبة التي تحمل في طياتها المشكلة والحل على تفاوت في ما أصابته من نجاح. فقد وجدت الكاتبة نفسها إزاء أسئلة الواقع السياسي والاجتماعي المتداخلة مع الأسئلة الشخصية، وهي أسئلة نابضة، حارة، وخطيرة فاختارت أن تتجاوز عالم الواقع في ظاهره وفي شكله البدائي لتقيم بواسطة الحكاية المشتقة من الخيال واقعاً فنياً وجمالياً آخر يوازي الواقع الموضوعي ويفجر معناه الرمزي والأليجوري، وبذلك فإن التشويه الذي أحدقته الكاتبة في الواقع الموضوعي تجسد في نقله إلى عالم الخيال والحكاية الفريد. وهو عالم يقترب كثيراً من عالم حكايات **ألف ليلة وليلة**. وبذلك استقام لها عالم جديد زاخر بالمعطيات الرمزية مما يؤشر لهذا العالم سياقاً تأويلياً يعيد ما هو لا تأريخي (أي عالم الروائي السردي والحكائي) الى تعالق وثيق بما هو تأريخي (الواقع الموضوعي في مستوياته المختلفة). ما أنشأته الكاتبة من مبنى ومتن حكائيين يشفان ويكشفان، في علاقتهما بالواقع الموضوعي وإشاراتها المتشابكة معه، عن ثراء تأويلي يجعل الرواية تتمثل الواقع وأسئلته رغم خيار مفارقته في التصوير السردي، مما يثبت أن للسياق الاجتماعي فعلاً داخلياً في العمل الروائي مهما كان شكله الفني ومهما كانت خياراته. ولكنه فعل خفي وغير مباشر ويترشح عن النص الروائي وليس بسابق له أو مفروض عليه من الخارج[٥].

- ٣ -

يتخذ مسار الأحداث في رواية **من يرث الفردوس** نسقاً زمنياً خاصاً. فهو إذن ينزاح عن السياق الزمني الخطي التقليدي ليكون على الشكل التالي:

بداية الرواية الهروب من حصن المسهج (وهو ذروة أحداث الرواية التي تبدأ من النهاية) ← رجوع الى مدينة مدرارة، تلك المدينة التي «تأكل أرواح بنيها بأصابع من شهوات مجنونة» لتقديم الوقائع التي عاشتها البطلة مزينة النادري وعلاقتها بـ سحبان الغفاري وملاحقة عواد السليم لهما وللحب الوليد الذي نشأ بينهما ← هرب مزينة وسحبان من مدينة مدرارة ← الوصول الى حصن المسهج والوقوع تحت طائلة الوهم بأن الحصن يمثل المدينة الحلم وقد تجسدت في الواقع ← متابعة حياة الحصن وأحداثه وأشخاصه ثم انكشاف حقيقة الحصن التي تصيب مزينة وسحبان بخيبة أمل كاسحة ← قطع تسلسل الأحداث والعودة الى مدينة مدرارة لمتابعة شخصيات انقطعت عن الفاعلية في الرواية (الفصل الثاني عشر) ← الهرب من الحصن مرة أخرى باتجاه جبل الساهور ← النهاية.

ومن نافل القول أن هذا السياق يغتني بتفاصيل تثري دلالاته وتمنح الأحداث معانٍ تمس جوهر المشكلات الاجتماعية والفكرية والشخصية، لذلك فإنه يتطور وينمو من تفاعل حبكتين إحداهما شخصية وذاتية (علاقة الحب بين مزينة وسحبان) وهي حبكة تعيد طرح مسألة المرأة والرجل، والأخرى اجتماعية عامة (الواقع الاجتماعي في مدرارة، وهو واقع فاسد تكون فيه آلية توجيه الأحداث والسيطرة لعواد السليم الذي يتخذ من نفوذه الغريب وسيلة لمحاصرة الحب النقي الناشب بين مزينة وسحبان، وإذ يشعر العاشقان باستحالة البقاء والتعايش مع هذا الواقع يقرران الهرب منه. ولسوف تكون رحلة هربهما، في جانب من دلالاتها، تعبيراً عن فشل الحل الذي يتخذ الهرب وسيلة للقفز عن مشكلات الواقع. كما أن بقاء مزينة وسحبان لمدة عشرة أشهر في حصن المسهج سيكشف حقائق كثيرة على المستوى الفردي (تبدل سحبان واهتزاز ثقته بمزينة) وعلى المستوى الاجتماعي إذ ستظهر حقيقة الحصن الذي سيرتد إلى مثيل دموي لمدينة مدرارة. ومن تفاعل هاتين الحبكتين ينشأ المعنى الكلي أو التأويلي لرواية **من يرث الفردوس**.

- ٤ -

إن بناء الشخصيات في أية رواية يكون بتضافر وسيلتين أساسيتين هما الإخبار بواسطة الراوي أو السارد لصفات الشخصية، ثم زج الشخصيات في مواقف وأحداث الرواية لكشف الجانب السلوكي من الشخصية. ونجد أن السيدة لطفية الدليمي قد وازنت، في أغلب الأحيان بين تينك الوسيلتين. فقدمت لنا شخصية «مزينة النادري» بوصفها شخصية إشكالية من الطراز الأول. تقول مزينة لسحبان «كنت ابنة الشجر والماء لا ابنة أبي وأمي. بنات المدن ينتمين إلى حضن الأم وصلب الأب، أما مزينة فهي ابنة الماء والتراب» (ص ٢٥). ويشير هذا القول إلى سمة جوهرية في تكوين مزينة النفسي والفكري، فهي شخصية مباينة ومفارقة للنموذج المألوف الذي ينتمي إليه جنسها، بمعنى أنها شخصية مغتربة اجتماعياً، وهي في نفس الوقت تجد نفسها قريبة من عناصر الطبيعة، ومثل هذه الشخصية لا يمكن أن تتطابق مع السائد والمألوف من أنماط السلوك، فهي إذن شخصية اقتحامية على المستوى السلوكي والأخلاقي، وهو ما يجعلنا نتقبل ونتفهم الخرق الذي تقوم به للمألوف الأخلاقي في المجتمع. ويظهر سياق

---

(٥) ينظر بصدد المبنى الحكائي والمتن الحكائي كتاب **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس** وبخاصة آراء شلوفسكي في الصفحات ١٢٢ - ١٥٢. ترجمة الدكتور إبراهيم الخطيب. الناشر الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط ١٩٨٢. وبصدد العلاقة بين النص الأدبي والسياق الاجتماعي ينظر «النقد البنيوي بين الأيديولوجية والنظرية» للكاتب محمد علي الكردي. ص ١٤٣ - ١٥٤. مجلة **فصول** العدد الأول لعام ١٩٦٣.

الأحداث أن شخصية مزينة شخصية فاعلة ومحركة ومؤثرة، فهي بما تملك من خصال خارجية (جمال الصورة) وخصال داخلية (ذكاء وطيبة وحس عالي بالجمال والحق والخير واستعداد للتضحية من أجل ما تعتقد) تؤثر فيمن حولها، فهي تؤثر بخصالها الخارجية على الشخصيات الشريرة (عواد السليم وأياس النادري) لتدفعها إلى مزيد من الاستقطاب الشرير، بينما تؤثر بخصالها الخارجية والداخلية في الشخصيات الطيبة (سحبان، والد مزينة وهب المليلي) فنجد، إضافة الى علاقة الحب التي تربط مزينة بسحبان، أن والدها يغفر لها هربها معه لأنه يدرك أسباب الهرب وأخلاق ابنته، فلا يستجيب لضغط العرف الاجتماعي الذي يدين الهرب مع العشيق. أما سحبان فانه يتأثر بشخصية مزينة بشكل شبه مباشر، ذلك أنه «مذ عرف مزينة أيقن أن الشرارة قد انطلقت من أعماق الكون لتضيء روحه» (ص ٨٥). فهل كانت مزينة شيئاً آخر سوى هذه الشرارة الكونية؟ لذلك ليس مستغرباً أن يصف حبه لها بأنه «نقطة التحول الحاسمة، هبة السماء لروحه القلقة» (ص ٨٦). إضافة لذلك فإن مزينة تملك حساً فريداً يتجاوز الآني إلى الموغل في القدم. تقول لسحبان: «أشم رائحة العصور السحيقة، أسمع لهاث الأرواح التي تطوف هنا، نساء ورجال مروا من هنا وماتوا واختلطت خلاياهم بتراب الأرض» (ص ٨٧). هذه هي بعض من أهم صفات البطل الإشكالي متجسدة في مزينة النادري. ولكي تصبح الشخصية أكثر إقناعاً وموثوقية جعلتها الكاتبة تخوض مغامرة الخلاص الروحي والجسدي والاجتماعي فاقترن لدينا الإخبار السردي مع التجسيد الفعلي والسلوكي الكاشف عن مناقبيتها وفعاليتها وقدرتها على أن تكون مركز أشعاع وتأثير فيمن حولها. ولذلك فانها «تجاهد لتبلغ مرحلة التفاني فيما تؤمن به» (ص ٨٧).

تمثل شخصية سحبان الغفاري قطب الفاعلية الثاني في الرواية، وقد تابعته الكاتبة في كثير من حالاته الانفعالية والتأملية مستخدمة الإخبار السردي حيناً والكشف السلوكي حيناً آخر. وسحبان الغفاري شخصية إشكالية أيضاً، فهو «تمور في داخله البراكين، الرغبات، شطحات الفكر، الغضب، السعي لبلوغ الكمال المستحيل، التوق إلى تحقيق الامتلاك الكلي في الحب والعثور على معنى مركزي ترتبط به كل تلك القوى الموارة في داخله» (ص ٨٦). وتظهر المقارنة أن سحبان يتوق «إلى الامتلاك الكلي في الحب» بينما مزينة «تتفانى فيما تؤمن به» وأن سحبان يعتقد المعنى للمركزي بينما تكون مزينة واثقة من نفسها ومن مسارها الحياتي ومن خياراتها، مما يؤشر فروقاً دقيقة بينهما على الرغم من اشتراكهما في كثير من الصفات وفي خلق وتكوين الكثير من أحداث الرواية. وتلعب نزعة الامتلاك الشرقية دوراً مهماً في التطور اللاحق في علاقة مزينة بسحبان، إذ تدفعه الى التشكيك في شرف مزينة في فصل «من يمنع ريح الجنون» فيقول لها «سأقاتلهم لأحتفظ بك... ولن أدع أحداً يمسك سواي... أو أقتلك» (ص ١٥٨). وتقول عنه مزينة مناجية نفسها «أي وحش تحت قناع الرجل العاشق» (ص ١٦١). وإذا كان سحبان قد احتفظ بدرجة عالية من الثبات إزاء القضايا العامة التي تخص الحصن وتخص التصدي لظلم أياس ومطيع فإنه قد أظهر تذبذباً في علاقته بمزينة، وهو تذبذب غير مبرر بما فيه الكفاية وقد يكون إسقاطاً لموقف شخصي.

أما شخصية عواد السليم فقد كانت شخصية نمطية، ومثالاً للانحطاط الخلقي والاستعداد لارتكاب الجريمة من أي نوع كانت. ولقد عاملتها الكاتبة وفق منطق خارجي فاكتفت بوصفها من الخارج سلوكياً ولم تستغل إمكانات أسلوب الراوي كلي العلم في الدخول إلى عالم عواد السليم النفسي ولم تنقل لنا أفكاره وتأملاته الخاصة ففقدت الرواية بذلك فرصة أن تتحول الى رواية متعددة الأصوات. وليست شخصية عائدة السليم المرأة السيئة السمعة والتي تمارس مهنة مشبوهة بأحسن حظاً من هذه الناحية، فهي قد ذكرت مرات عدة في الرواية، وجاء ذكرها في الفصل الثالث قبل ذكر أخيها (عواد السليم) ولكنها لم تظهر في المشهد الروائي قط. فهي إذن شخصية غائبة، وقل مثل ذلك عن شخصية ابنة أياس النادري التي تغوي زوجة آسيا، فهي الأخرى لا تظهر في المشهد الروائي. أما شخصية هاجر فهي مرسومة بدقة أكبر وبعناية وحب ظاهرين. وتظل شخصية أياس النادري على قدر كبير من التناقض بين القول والفعل الموصوفين من الخارج اذ لم تقم الكاتبة بتقديم الدراما النفسية الداخلية له. واذا انتقلنا إلى ابنه مطيع فهو الآخر شخصية نمطية تجسد الشر المطلق بينما كانت شخصية أخيه شجاع تتجاذبها دوافع متضاربة ولكنه يحسم موقفه فيقف إلى جانب الحق ويخلص الحصن من ظلم وسطوة أخيه في تطور مفاجيء للأحداث مرتكباً جريمة قتل الأخ ومذكراً بأول جريمة في التاريخ، ولكن لأسباب وظروف مختلفة. إن الشخصيات الشريرة قد ظهرت كما لو كانت بؤراً للشر، ولكن الشر في حقيقته مفهوم نسبي، وهو نتيجة طبيعية للمجتمع الانساني مهما كانت المبادىء والأسس التي قام عليها المجتمع. وعلى أية حال يمكن القول بأن شخصيات رواية **من يرث الفردوس** قد انقسمت الى نوعين فهي إما شريرة، وقد يصل الأمر إلى حد تبشيع الشكل الخارجي للشخصية كما حصل في وصف شخصية «عواد السليم» وإما خيِّرة. وهذا يظهر أن تجسيد الشخصيات قد كان يخضع لموقف رومانسي من الحياة يتفق مع المنظور العام للرواية.

- ٥ -

لا يمكن الحديث عن الزمان في النص الروائي دون الحديث عن المكان وعن الأحداث والشخصيات، ولكننا سنتحدث هنا عن الزمان والمكان بوصفهما يشكلان متصلاً (Continuun) واحداً. والملاحظ أن السياق الزمني في رواية **من يرث الفردوس** يتصف بالانزياح عن التطور الخطي التقليدي للأحداث، وكذلك المكان

فإنه هو الآخر ينزاح عن المألوف والمعروف. فالحصن مكان متخيل ليس له سمات المكان الواقعي. إن السياق الزمني للرواية يبدأ من النهاية ثم يرجع إلى البداية ليصعد زمنياً مرة أخرى ليصل إلى الخاتمة المتصلة ببداية الرواية. فالزمن هنا يمثل دائرة مغلقة. والرواية في هذه الحالة تشكل سياقها الزمني الخاص الذي يفرز وظائف محددة هي نتيجة طبيعية لتفاعل هذا السياق مع الأحداث ومع أسلوب السرد وايقاعه. ففي الفصل الأول (الصعود إلى جبل الساهور) نبدأ بذروة الرواية ولكن بايقاع بطيء نتعرف من خلاله على سحبان ومزينة وعلى أشواقهما مع شيء يسير من الإشارات إلى ماضيهما في مدينة مدرارة وحصن المسهج ووصف يمتزج بالتأمل للمكان الحالي الذي هو برية شاسعة. ويواصل الفصل الثاني (الاغتسال من غبار مدرارة) كشف المزيد من تفاصيل ماضي البطلين والإشكالية التي يعيشانها، والملاحظ هنا أن الإيقاع ما زال يمزج التأمل بالوصف وأن السرد اتبع أسلوب الرؤية مع سحبان مرة والرؤية مع مزينة مرة أخرى ثم أسلوب الرؤية مع كلا الشخصيتين في آن واحد فنقرأ: «هذا التراب الذي علق بشعرهما وثيابهما وأقدامهما ما هو إلا أحد أدلة نجاتهما. نجا الهاربان بحبهما من أنياب (مدرارة)... وهنا وسط البرية تصفو الحياة بلغتها الخاصة وأسرارها الأولى، وحشرجاتها الولود، كل لحظة تولد أشياء جديدة وتفنى أخرى بين حرارة الأرض ولهب الشمس. هنا مياه الحياة كلها: ماء السماء وماء الأرض وماء الخلود الذي حفظه الرب في وعاء الجسد المكنون المقدس» (ص ١٦). وهذا المزج بين الوصف والتأمل هو أحد أساليب بث مكونات الرؤيا الفكرية والجمالية للرواية بالإضافة إلى كونه إحدى وسائل ضبط الإيقاع العام للسرد واعطائه نكهة خاصة تميز هذا الكاتب من ذاك. وإذا كان الإيقاع البطيء يسود هذين الفصلين فإن لذلك علاقة مكانية واضحة. فالبرية تساعد على التأمل كما هو معلوم، كما أن الكلام في هذين الفصلين قد كان يوازن موازنة دقيقة بين الحاجات المعرفية والضرورات الجمالية فجاء مركزاً وقريباً من حدود الشعر، واحتوى مقاطع وصفية للاتصال الحسي بين مزينة وسحبان كانت غاية في الجمال، فقد صيغت هذه المقاطع بكلام إشاري ورمزي يجعل من ظواهر الطبيعة عناصر تسهم في احتفالية هذا الاتصال وتباركه. ويشكل بطء الايقاع بعداً زمنياً آخر ينضاف إلى البعد الزمني المعروف، وهو بطء يتواصل في بداية الفصل الثالث الذي يشهد رؤيا مزينة، والرؤيا كسر لمتصل الزمكان لأنه يشكل خرقاً للزمكان الواقعي. وقد صيغت رؤيا مزينة بكلام طقسي يكشف عن البعد الأسطوري للحياة الإيروسية عند المرأة، وعند مزينة بشكل خاص. تقول الصخرة التي تحولت إلى امرأة مخاطبة مزينة «سأسميك نديمة الملك، ومحظية مقدسة تكونين، لك يصلي الكهنة ويقربون لك الذبائح، فتعرضين أفانين المرأة في عيد الخصب...» (ص ٢٠). والواقع أن كلام المرأة في رؤيا مزينة يذكرنا على نحو جلي بالبغي المقدسة في الأساطير البابلية والسومرية القديمة.[٦] مما يمنح أحداث الرواية بعداً أسطورياً ويجعل مصير المرأة محكوماً بسمة شبه قدرية اذ تكون حياة المرأة نضالاً دائباً للتخلص من التكريس الأبدي في دائرة الاستلاب الإيروسي.

إنه الإيقاع البطيء والمتمهل والمتراجع أحياناً كثيراً إلى الماضي وإلى أزمنة رؤيوية وأسطورية لا ينقطع إلا بدخول الآخرين إلى المشهد الروائي في نهاية هذا الفصل إذ يقتحم حراس الغابة بإيقاعهم السريع والحواري المشهد فيتحول الإيقاع برمته إلى السرعة وتتحول الكاتبة إلى أسلوب السرد المشهدي. (٧) فتكتفي بالحوار السريع الذي يدور بين الحراس. ويقوم هذا المقطع الحواري بمهمة مزدوجة، فهو يضخ معلومات معينة عن عائلة السليم ومهنتها القذرة، ويمهد لما يأتي من حضور عالم الآخرين بكل ما يعنيه من بنادق وحراسة ونوايا دنيئة مغلفة بإطار قانوني. ونتعرف في الفصل الرابع على والد مزينة (نوفل النادري) وعلى هوايته في تحنيط الطيور. وتكتسب هذه الهواية معنى رمزياً لأنها تكشف عن محاولة جعل الزمان ثابتاً بجعل التغير يتحول إلى سكون وثبات، وقد تومىء عملية التحنيط إلى أن الفراغ والموت كامنان في مظاهرة الحياة الخادعة في مدينة مدرارة. وتستمر بقية الفصول في تقديم أحداث مدينة مدرارة والحصار الذي يفرضه عواد سليم على سحبان ومزينة ومحاولاته الإيقاع بها، ولتقوم بوظيفة خلق الدوافع والمبررات للعاشقين كي يهربا بحثاً عن مكان لا تصله سلطة ونفوذ عواد السليم، ثم يكون الوصول إلى حصن المسهج الذي يقول عنه سحبان «هذا الحصن أراه نهاية عالم قديم ومهداً لعالم وليد جديد...» (ص ٨٦). ومن الفصل السابع تبدأ الأحداث المركزية في حصن المسهج والتي ستكشف عن أن الحصن ليس بأفضل من مدرارة، بمعنى أن أحداث الحصن تشكل تطويراً صاعداً يقوم بوظيفة كشف زيف الحلم الذي راود العاشقين بمدينة فاضلة وهو ما يمهد ويسوغ مواصلة الهرب نحو جبل الساهور هذه المرة. ومن الواضح أن الفصل الثاني عشر المعنون «منى النادري: من يثأر للحياة..» يخرق المتصل الزمكاني الصاعد إذ يعود إلى مدينة مدرارة، وهو خرق لم يكن له ما يبرره خصوصاً وأنه يتعلق بمتابعة شخصيات انقطعت صلتهم بالسياق الراهن للأحداث في حصن المسهج، وقد يقال إنه فصل يمهد لخبر مقتل عواد السليم الذي يرد عرضاً في نهاية الرواية، ونسأل هنا إن كان ذلك يشكل مبرراً كافياً لكتابة فصل كامل؟

إن أحد أشكال كسر النمط الخطي للزمن والأحداث يتمثل في

---

(٦) **أدونيس أوتموز** تأليف جيمس فريزر، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. ص ٢٧ وما بعدها. الناشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٢ - بيروت ١٩٧٩.

(٧) ينظر «بناء المشهد الروائي» لليون سرميليان. ترجمة فاضل تامر. ص ٧٨ من العدد الثالث، **مجلة الثقافة الأجنبية**. ١٩٨٧.

استثمار الكاتبة للرؤيا الحلمية كما مر بنا عند الحديث عن رؤيا مزمنة في الفصول الأولى، ثم في تقنية الحكاية داخل الحكاية (قصص الخالة مليكة) ثم أسطورة كاسدرا التي تمتزج بحكاية زرقاء اليمامة، لكنها تستخدم هنا لغايات مخالفة، أي أنها تكون وسيلة وجزءاً من حيلة أياس النادري لإرهاب أهل الحصن وجعلهم يعيشون في حالة خوف دائم يمكنه من فرض ما يراه على الحصن وأهله. ولكي توحي الكاتبة بجو غارق في القدم فإنها استعملت أسماء ذات نكهة تاريخية موغلة، فالشخصيات حملت أسماء سحبان ومزينة ووهب وهاجر وأياس وابنه مطيع ونوفل وزكريا ودارم وابن عمير بينما حملت الأماكن أسماء مثل وادي مهياف وبرية يعلول ومدينة مدرارة وأرض تباريح وجبل الساهور وحصن المسهج. وإذا كانت أسماء الشخصيات ذات عمق تاريخي واضح وقد تشير إلى أسماء شخصيات حقيقية من التاريخ القديم والحديث فإن أسماء الأماكن هي الأخرى كانت توحي بما هو تاريخي وأسطوري. ويؤشر اختيار الكاتبة لحصن المسهج مكاناً لأهم أحداث الرواية إلى المعنى الضمني الذي ينطوي عليه الحصن وليس المكان المديني. فالحصن تكوين تاريخ منفصل عن الصيرورة الزمنية للمدن المعاصرة مما يجرد الأحداث من سياقها التاريخي (هنا والآن) ليمنحها مكاناً رمزياً مرتبطاً بالماضي ليكون إطاراً متخيلاً للأحداث. ولكن ذلك لا يعني انقطاع دلالات الحصن للزمن الماضي، ذلك أن الحصن العتيق ما هو إلا بقعة مجتزأة من المستقبل» (ص ٦٠). كما أن الكاتبة استثمرت في الوصف عناصر وإشارات ورموزاً تشير إلى الطبيعة أو مشتقة منها، فكانت الاستعارات تنبني على ما هو طبيعي، أي ما هو غير دال على واقع تاريخي محدد، وفي الوقت نفسه جرى تغييب شبه كامل للعناصر المدينية، إذ لم يذكر منها إلا أقل القليل، وحتى الآلات الموسيقية التي استعملها العاشقان في الحصن كانت من النوع القديم (عواد، كمان، سنطور). ويمكن القول إن السرد في النص الروائي قد تمحور حول ما هو طبيعي أو ما هو موغل في القدم وكأن رحلة سحبان ومزينة وهربهما من مدرارة هرب من الناس والحضارة معاً مما أكسب عناصر البناء الفني (الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والكلام) وجوداً فنياً جديداً داخل النص).

- ٦ -

في التأويل يخرج النقد من فضاء النص وأسيجته ويبتعد عن الملامح المرئية للأحداث والشخصيات وعن التفاصيل الدقيقة، ليتحدث عن المعاني الشاملة المترشحة من تفاعل عناصر النص الروائي وبنيته، وعلاقة كل ذلك بالعالم والمتلقي بوصفهما وجوداً تاريخياً متعيناً. فالنص «عملية دالة على مشيئة تاريخية فعلية، ورغبة فعالة في أن يكون النص، في آن، نصاً وموقفاً يتخذ» كما يذهب إلى ذلك إدوارد سعيد[٨]. وإذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن تأويل رواية من يرث الفردوس؟

في الإجابة عن هذا السؤال نقول بأن النص الروائي عند السيدة لطفية الدليمي يحفل بإشارات واضحة وكثيرة مبثوثة في ثنايا الرواية، مما يجعلها تتعالق مع أحداث ووقائع اجتماعية وسياسية استحالت إلى أحداث رمزية داخل النص، مما قد يدفع إلى القول بأن رواية من **يرث الفردوس** رواية سياسية إلى حد ما، رغم علو نبرة الهموم الشخصية فيها، ذلك أنه توجد أكثر من وشيجة توحي بالمعاني الرمزية لأحداث حصن المسهج. فما الحصن، وما أياس النادري وابنه وصحبه ممن يديرون شؤون الحصن إلا رموز أليجورية لثورات العالم الثالث. ولكن حصن المسهج يخرج من ضيق الأليجوريا إلى فضاء الرمز الواسع، فهو قد يعني المدينة الفاضلة التي طالما حلم بها الفلاسفة والشعراء والطيبون من الناس، أو قد يعني حلم الخلاص الفردي، لكنه في كل الأحوال يخفق إخفاقاً كاملاً ليوحي بفشل ما رمز إليه الحصن في كل الصعد. ولكن إذا كان إخفاق حصن المسهج يصيب سحبان بخيبة أمل مريرة فإن التغير في موقف سحبان من مزينة يصيبها بخيبة أمل مضاعفة، فهل كان معنى الخيبة المضاعفة القول بأن المرأة، في مغامرة الحياة والحب، هي الخاسر الأول؟ ربما كان ذلك بعض معنى الرواية، ولنتذكر المقطع الذي افتتحنا به هذه المقالة.. ولكن ذلك لا يستنفذ كل معاني ودلالات الرواية، ذلك أنها تنطوي على معاني كلية أخرى، فهي قد تكون قصة بحث الروح الإنساني عن الخلاص الفردي والاجتماعي ثم أيلولة هذا البحث إلى الخيبة والخذلان، فالحبيب لم يبق على صورته المثالية والحصن ارتد إلى جحيم بعد أن كان وعداً بالنعيم... وما الأمل الجديد المنعقد حول جبل الساهور إلا كسابقه حصن المسهج، قد ينكشف عن نقيض. وليست قصة أياس النادري وهربه إلى الحصن أول مرة إلا نبؤة بما ستؤول إليه حكاية مزينة وسحبان. ولكن الإنسان بلا أمل في الخلاص لن يكون أمامه سوى طريق واحد من إثنين، فإما أن يذوب في القطيع ويقبل المساومة ويلغ في دماء سواه أو أن ينتحر. فهل الأمل بواحة نفسية نظيفة هو الفردوس والميراث الوحيد لأولئك الذين سمت نفوسهم وأشرق فيها الحب والنقاء؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، أفيجوز لنا القول بأنه الميراث الوحيد الذي يمكننا من درء الخطر الذي نبهنا إليه وهب المليلي إذ قال «منذ سنوات وأنا أحذركم وأناشدكم حماية الروح الإنسانية من اليأس والضياع»؟ وهل كانت هذه رسالة الرواية؟؟

---

(٨) الرأي لإدوارد سعيد. تنظر مناقشة روبرت شولز لآراء إدوارد سعيد المنشورة في مجلة **الثقافة الأجنبية** العدد الثالث لعام ١٩٨٨. وكذلك العرض الممتاز الذي قدمته فريال جبوري غزول لآراء إدوارد سعيد في مجلة **فصول** العدد المذكور في الهامش (٥) أعلاه.

من البنية إلى المعنى: المقامة المضيرية(*)

الحبيب شبيل

غرض هذا البحث مقاربة منهجية لمشكلية أساسية تواجه الناقد عموماً، والناقد الأدبي خصوصاً، وهي الصلات بين بنية النصّ ومعانيه. ولست أراني محتاجاً إلى إبراز الاختلافات المنهجية العميقة بين مدارس النقد الأدبي ومناهجه في هذه القضية، ولكني أقف منها موقفاً يتجلّى في هذا البحث:

*** من البنية إلى المعنى:**

حرفا الجرّ «من» و«إلى» على غاية الأهميّة، إذهُما يرسمان في نظري السّبيل إلى النقد، ذلك أنّ المدخل الأساسي لفهم النصّ الأدبي هو النّظر الدقيق في بنيته أو في بناه حتى يتمكّن الناقد من إدراك الصلات الجلية أو الخفية بينها وبين المعاني. وليس التأكيد على أهمية **النّظر في البنية منطلقاً لفهم النصوص الأدبية أمراً حديثاً**، رغم أنّ بعض المناهج الغربية نظرت لذلك تنظيراً دقيقاً عندما جعلت من تفكيك بنية النصّ أو بناه قطب رحى النقد، وذلك التفكيك عندها سبيل لادراك أدبية النصّ.

إن في التراث النقدي عند العرب ما يؤكد إدراكهم أنّ جوهر الإبداع يرجع إلى بناء النصّ، فهذا أبو هلال العسكري يقول في كتاب الصّناعتين: «إنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها[1]». وجليّ في عبارة أبي هلال العسكري تأكيده معنى التركيب والبناء الرصف والتأليف والنظم أما أبو حيّان التوحيدي فإنّ تأكيده على مفهوم البناء جلي عندما يقول: «التفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر. إنما هو في هذا المركّب الذي يسمىّ تأليفاً ورصفاً[2]». ولا شكّ في أنّ اعتبار الجاحظ «المعاني مطروحه في الطريق» يتنزّل في نظرة القدماء إلى الإبداع واعتباره مؤسّساً في النص الأدبي على الرصف والتركيب أي على البناء.

لقد أشرت إلى هذه المواقف القليلة للقدماء لأؤكد أنّ النهج السليم في النقد يؤسس على النّظر في كيفية القول الأدبي أولاً لإدراك مضمونه ثانياً. وإنْ لم أجد عندهم تأكيداً صريحاً يعتبر النّظر في بناء النكص هو المدخل المنهجي للنقد، لكن تأكيدهم أن الأدبية مرتبطة ببناء الكلام يخوّل هذا الاستنتاج.

من البنية إلى المعنى إذن مدخل منهجي أساسي في نقد النصوص، ولا ينفي هذا المدخل أهمية المعنى في النصّ ليجعل من النقد مجرّد تفكيك لساني لبنى النصّ المختلفة، وإنما على العكس من ذلك، يرسم هذا المدخل سبيلاً لإدراك أعمق للمعاني بفهم أدقّ ينطلق من التأمّل في بنية النصوص، كشفاً عمّا يشدّ تلك المعاني من أواصر دقيقة. فما معنى البنية إذن؟

هذا المصطلح يستعصي على الحدّ، وذلك أمر غريب، على كثرة تداوله بين النقاد والمنظرين في مختلف مجالات المعرفة البشرية. وقد سعيت إلى محاولة إبراز حدود معنى البنية فرجعت إلى المعاجم أو دوائر المعارف الكبرى، فلم أظفر بمادّة يختلف بعضها عن بعض فمثلاً لم أجد اختلافات كثيرة بين حدّ لسان العرب لمصطلح البنية

(*) قدّم هذا البحث في ندوة: «النصّ: البنية والمعنى» التي انعقدت بكلّية الاداب بالقيروان ربيع ١٩٨٨.

(١) كتاب الصناعتين ص ١٩٨.

(٢) الإمتاع والمؤانسة ج ـ ٢ ص ١٣٢.

وحدّ «دائرة المعارف الكونية» (Universalis) لمصطلح البنية (Structure). فسأسعى إلى تفكيك ما وجدته في أهمّ المعاجم لعلني أتمكّن من ضبط مفهوم البنية.

لسان العرب لابن منظور ذكر مصطلح البنية مرات كثيرة، وقد **عرّفها بما يلي: «البنية هي ما بنيته» أو «البنية الهيئة التي بني عليها.» أما المعجم الفرنسي Le Robert فانه حدّ مصطلح Structure ومعناه البنية ـ بما ترجمته: «البناء[3]» أو «الطريقة التي بني عليها الأثر[4].»**

هكذا نلاحظ التماثل التام بين حدّ لسان العرب والمعجم الفرنسي في تأكيدهما أنّ مفهوم البنية متصل بالبناء المنجز من ناحية أو بهيئة البناء وطريقته من ناحية أخرى. لكنّ المعجم الفرنسي يضيف عبارة هامّة قد تساعدنا على فهم أعمق لمعنى البنية، فهو يقول ما ترجمته: «البنية نسق مركّب من ظواهر متآزرة، بحيث يتبع الواحد منها الأخرى، ولا تقوم كينونته تلك إلاّ في علاقته وبعلاقته بالظواهر الأخرى[5].»

إن أهمّ المعاني في هذه التعريفات تأكيد المعجمين على أنّ البنية هي الهيئة التي يؤسس عليها البناء، ونقول تجاوزاً للمعجمين إنّ البناء هو المجال الإبداعي في الأدب أو العمارة أو الرسم وغيرها. وإنّ اضافة المعجم **الفرنسي** في تأكيده معنى التآزر بين الظواهر المكوّنة للمجال الإبداعي هامّة، الأمر الذي يجعلنا نلحّ على أنّ التكامل بين الظواهر المؤسسة للإبداع هو جوهر البنية، فالظاهرة المعزولة تفقد وظيفتها، بل وجودها تماماً.

نلخص إلى القول إن البحث في البنية هو بحث في انتظام عناصرها في المجال الإبداعي انتظاماً دقيقاً تتآزر فيه كلّ تلك العناصر وتتكامل لتؤسس نظاماً تتجانس كلّ مكوّناته تجانساً تامّاً. هكذا يغدو البحث في البنية بحثاً منهجياً يسلك مسلكي التفريع من ناحية والتأليف من ناحية ليبرز التكامل في العمل المبدع أو انتفاءه، **والوظيفية فيه أو انتفاءها عنه. بهذه المعاني تكون بنية النصّ الأدبي** جماع أنظمة تتآلف في نظام جامع لها. وقد سبق أن أشرنا إلى أن دراسة البنية تؤسس منهجياً على التوزيع من ناحية والتأليف من ناحية أخرى، وليس التوزيع إلا للنّظر في جملة المركّبات التي يتأسّس منها النظّام، فتؤول دراسة كلّ مركّب إلى بحث في نظامه الداخلي، أي البحث في مدى ائتلاف مركّباته الصغرى لتكوين ما سميناه المركّب أو العنصر. أمّا التأليف فيؤول إلى البحث في مدى الانتظام بين مركّبات النصّ لتأسيس مفهوم البنية أو النظام. **فمثلاً يؤسس البحث في فنّ القصّ في أيّ نصّ على إبراز كيفية تأليف** عناصر السرد وحدة فنية تندمج مع وحدة أخرى، مثل بنية الزمان وبنية المكان اللتين تندمجان مع بنية الشخوص، الخ... فتتآلف هذه العناصر مع ما نُسميه بنية المعاني. ينشأ عن هذا الاندماج **نسيج فنّي تتآلف عناصره وتتكامل في وظيفيّة، فالانتظام والتكامل في** النصّ الأدبي هما نقيض المجانية والسبيل إلى الأدبية.

انطلاقاً من أسس فهمنا لمعنى البنية، اخترنا النظر في نصّ المقامة المضيرية لبديع الزمان الهمذاني لشدّة تداوله بين جمهور المتعلمين من ناحية، ولأنّ لهذه المقامة منزلة متميزة في سائر المقامات، من ذلك مثلاً أنّ أبا الفتح الإسكندري فيها ـ على غير عادته ـ لم يكن مكدّياً وإنّما على العكس من ذلك لحقه ضرر.

*** من بنية المقامة المضيرية إلى معانيها:**

نركّز تحليلنا لبنية المقامة على الاهتمام أوّلاً بالنظر في بنية القصّ، وتجنبنا استعمال البنية القصصية احترازاً مما يمكن أن يتبادر إلى الأذهان من خلط بين الأجناس الأدبية المختلفة، فليست المقامة **قصّة بالمفهوم الذي حدّه لها النقاد حديثاً، ذلك أنها تفتقر بنائياً ومعنوياً إلى كثير من مقوّمات القصّة، ولكنّها رغم ذلك فنّ قصصي** له صلات حميمة بسائر الفنون القصصية الأخرى كالرّواية والخبر والحديث وغيرها. وسنتناول في تحليلنا لبنية القصّ بعض العناصر التي تدعم غرضنا من هذا البحث وهو النّظر في بنية النصّ وترتيب مكوّناتها من ناحية والبحث في مختلف العلاقات وتوزّعها في النصّ من ناحية أخرى.

أوّل مظهر يستوقفنا في نصّ المقامة بنية السرد والوصف فيها. والسرد اصطلاحاً هو تمثيل لسلسلة من الحوادث الواقعية أو الخيالية بواسطة الكلام مكتوباً أو مشافهة. والاهتمام في سرد الحوادث يجعل النصّ مهتماً بتتبّع نموّ الحركة. أما الوصف فعلى عكس ذلك، لا يهتمّ بالحركة وإنما يرتكز على نقلِ المؤلّف أو المتكلّم عناصر غير الحركة، مثل نقل هيئة الموصوف (قامة الرّجل، أو لون عينيه، أو شعره إلى غير ذلك) أو وصف الزمان والمكان والأشياء. مع الوصف إذن لا تنمو الحركة القصصية.

هذا التقابل الدّلالي بين الوصف والسّرد، لا يعني أن وجودهما في نصّ واحد وتجاورهما بل تداخلهما فيه يمثل مظهر خلل ينفي عن **النصّ سمة الانتظام الذي لا تكون البنية إلاّ به. مثلاً، لقد جمعت بداية المقامة المضيرية بين عنصري السرد والوصف. فهناك إطالة في** وصف المضيرة فهي «تترجرج في الغضارة»، و«تثني على الحضارة» و«تؤذن بالسلامة» إلى غير ذلك من الأوصاف. والنصّ بهذا الوصف يلحّ على جودة الطّعام الذي اكتسب صفات المدنية الجديدة. ثم إنه إلى جانب هذا وصف لنا الآنية التي قدّمت فيها المضيرة فهي قصعة يزلّ عنها الطرف.

إنّ صفات الطعام وصفة الآنية من شأنها أن تثير الإعجاب وتُقوّي شهية تناول المضيرة. فغاية الوصف هو إذكاء الرغبة في المتعة

---

(3) و(4) ترجمنا عبارة construction بـ «البناء» وعبارة Manière dont L'édifice est construit بـ «الطريقة التي بني عليها الأثر».

(5) النصّ الفرنسي هو التالي: Structure: «Système formé de phénomènes solidaires, tels que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux.»

بلذة الأكل، وفعلاً فقد أكّد السّارد حصول تلك الإثارة في الجملة التالية: «أخذت من القلوب أوطانها». إنّ مظاهر الوصف التي ذكرنا يتآلف بعضها مع بعض في نسيج من البناء يهدف إلى تأكيد مقصد معيّن.

وقد تلا هذا الوصف في النصّ مقطع سردي وقع الاهتمام فيه بتصوير أفعال أبي الفتح الإسكندري وتجلى ذلك في العبارات التالية: «يلعنها وصاحبها»، «يمقتها وآكلها»، «يثلبها وطابخها». ووقع الاهتمام أيضاً بتصوير هيئة القوم وقد رفعت من أمامهم المضيرة: «ارتفعت معها القلوب»، «وسافرت خلفها العيون» «وتحلّبت لها الأفواه».

إن تركيز السرد على تتبع الأفعال نتجت عنه في النصّ مستويات من التقابل لعلّ أهمها: صفات المضيرة المثيرة لشهية القوم من ناحية وغضب أبي الفتح الإسكندري ومقته لها من ناحية أخرى، والمقابلة بين أبي الفتح الإسكندري والحاضرين الذين تهيأوا لتناول الطعام الشهي. إن التقابل بين عنصري الوصف والسرد، ليس في النصّ تقابل التنافر، وإنما هو على العكس من ذلك يؤدّي إلى تفاعل العنصرين المتقابلين في بداية المقامة. إنه تقابل وظيفي، أراد السّارد منه أن يؤكّد غرابة فعل أبي الفتح الإسكندري الأمر الذي يشدّ انتباه القارىء أو المستمع ويثير فيه التساؤل والرّغبة في القراءة أو السّماع. لهذا فإننا نقول إنّ بين الوصف والسرد بنية متناسقة تتفاعل جميع مكوّناتها اللفظية والتركيبية في تأدية المقصد الذي أشرنا إليه.

إلى جانب بنية السرد والوصف، يستوقفنا في المقامة المضيرية البناء الزمني للقصّ. يتداول القصّ في هذه المقامة زمانان: الحاضر من ناحية والماضي من ناحية أخرى. إن الزمن العام لسرد المقامة هو الماضي كما يتجلّى في فعل: «حدّثنا»، لكن إحالة السارد الأوّل الكلام إلى عيسى بن هشام ينتقل بالقصّ إلى زمن الحاضر وهو مجلس القوم عند بعض التجّار.

في الحاضر اعتنى السّارد بوصف المضيرة ووصف انفعال أبي الفتح الإسكندري عند رؤيتها ووصف حيرة القوم لّما رفعت من أمامهم. وينتهي الزمن الحاضر في مدخل المقامة عند قول أبي الفتح: «ولو حدّثتكم بها (يعني قصّته مع المضيرة) لم آمن المقت وإضاعة الوقت. قلنا هات.»

أمّا الماضي فانه الزمان الذي يسيطر على عملية القصّ في جلّ أجزاء المقامة وهو يستغرق كلّ عناصر قصّة أبي الفتح الإسكندري مع التاجر الذي دعاه لتناول المضيرة عنده. وقد نقل لنا النصّ نقلاً مفصّلاً جميع ما وقع لأبي الفتح مع التاجر ببغداد قولاً وفعلاً.

وبقدر ما كان حظّ الحاضر من القصّ مقتضباً، كان مجال الماضي مسترسلاً، مفصّلاً، الأمر الذي نشأ عنه تقابل جلي. لكنّ هذا التقابل لم يكن مجانياً، وليس مسقطاً على النصّ إذ قد نبّه أبو الفتح الإسكندري القوم إلى أنّه يخشى إن هو قصّ حكايته مع المضيرة «المقت وإضاعة الوقت». فهذه الجملة تعقد بين الحديث عن الماضي والحاضر صلات جلية. ثمّ إن الإطالة في الحديث عن الماضي وظيفية، ذلك أنّ ما جرى فيه لأبي الفتح الإسكندري هو الحجّة التي يستند إليها السّارد في تبرير موقفه من المضيرة وسخطه عليها. وهكذا نلاحظ أنّه رغم التقابل بين الزمانين، فان التفاعل بينهما في جعل الماضي علّة للحاضر يدعم ما قلنا بالنسبة إلى التقابل الوظيفي بين الوصف والسرد. فإذا التقابل في بنية القصّ بين الزمانين هو أيضاً تقابل وظائفي. وبذلك نقول أن المقامة المضيرية مؤسسة على بنية التقابل.

ثمّ إن القصّ المتعلّق بالماضي ليس خالياً من بنية زمنية داخلية. ففي نصّ المقامة يتحدّث التاجر عن زوجته وبيته وأثاثه إلى غير ذلك. وهو إذ يقصّ على أبي الفتح الإسكندري ذلك فإنه في الواقع يعود إلى ماض أبعد من زمن الماضي الذي تتنزّل فيه حكاية أبي الفتح مع التاجر. ذلك الماضي يمكن لنا تسميته ماضي الماضي. فقصّة التاجر عن احتياله على جاره أبي سليمان ليشتري منه البيت نسيّةً، واشتراؤه اللآلىء من المرأة إلى غير ذلك تنتمي زمنياً إلى ماض أسبق من دعوة التاجر أبا الفتح إلى بيته. والإطالة في سرد الأحداث المنتسبة إلى ماضي الماضي وظيفي في مسار القصّ فالمقصد المعنوي منه تأكيد ثرثرة التّاجر المملّة التي ستؤدي إلى غضب أبي الفتح، فهروبه من البيت حتى تعرّض له الصبيان فضرب واحداً منهم بحجر فسجن.

إن بنية زمن القصّ في هذه المقامة لولبيّة، وإن التغييرات الزمنية فيها ليست إلاّ سبيلاً لتأدية المعاني الدقيقة التي بيّنا ولئن بينّا مظهر البنية بين الوصف والسرد من ناحية وبين بنية الأزمنة في صلتها بالقصّ من ناحية أخرى، فإننا نلاحظ كيف تندمج البنى المختلفة مع بعضها في سبيل تأدية المغزى الجوهري من المقامة، فالوصف والسّرد قد مثلا بنية أكدت على غرابة الفعل، وتفاعلت تلك البنية مع انتظام الأزمنة المختلفة في تبرير تلك الغرابة وتعليلها. فنحن نتبين إذن كيف تتفاعل البنيتان فتندمجان في بنية أعمق، تأسست منهما بنية للمعاني أعمق تنتظم كما يلي:

١ ـ الفعل: تأكيد بداية المقامة غرابة فعل أبي الفتح الإسكندري مع المضيرة وأصحابها بالبصرة.

٢ ـ علّة الفعل: وذلك بسرد النصّ لقصّة أبي الفتح مع التاجر ببغداد ثم تصوير ملله من ثرثرة التاجر، فهروبه ولحاق الصبيان به، فضربه واحداً منهم بحجر، فسجنه.

٣ ـ قبول العلّة: وذلك بمعذرة القوم لأبي الفتح الإسكندري.

وقد تجلّت هذه البنية المعنوية قصصياً كذلك، من خلال بنية علاقات الأشخاص في المقامة. جوهر هذه البنية ثنائية الائتلاف والاختلاف، فعلاقة أبي الفتح الإسكندري بالجماعة تتحرّك من

الاختلاف إلى الائتلاف. في البداية تتقابل شهية القوم المضيرة مع لعنة أبي الفتح لها:

الجماعة	أبو الفتح الإسكندري
تتجلّى شهوتها المضيرة من خلال العبارات التالية:	يتجلّى موقفه من المضيرة في العبارات التالية:
* أخذت من القلوب أوطانها	* يلعنها وصاحبها
* رفعناها، فارتفعت معها القلوب	* يمقتها وآكلها
* سافرت خلفها العيون	* يثلبها وطابخها
* تحلّبت لها الأفواه	* تنحّى عن الخوان وترك مساعدة الإخوان
* اتّقدت لها الأكباد	
* مضى في اثرها الفؤاد.	

إنّ الاختلاف عميق بين أبي الفتح الإسكندري والجماعة، ولعلّ ما عمق ذلك الاختلاف أنّ أبا الفتح لم يثلب المضيرة فحسب وإنّما ثلب إلى ذلك صاحبها وآكلها وطابخها، فإذا الاختلاف قد غدا نفسياً اجتماعياً، لعل تنحّي أبي الفتح عن الخوان رمز للقطيعة. هذا الاختلاف يؤول في نهاية المقامة إلى الائتلاف، بقبول القوم عذر أبي الفتح «فقبلنا عذره» بل أن الائتلاف قد غدا انسجاماً كلياً نتبينه من عبارة «نذرنا نذره» ومعنى ذلك أن الجماعة آلت على نفسها أن لا تأكل مضيرة أبداً.

لكن لئن آلت علاقة أبي الفتح مع الجماعة من الاختلاف إلى الائتلاف، فان علاقته بالتاجر كانت نقيض ذلك إذ توجهت من الائتلاف إلى الاختلاف، وهو ما يؤكّد أن بنية المقامة المضيرية هي بنية التقابل. لقد تجلّى الائتلاف بين أبي الفتح والتاجر في كثير من العبارات الواردة في أوّل المقامة: «دعاني بعض التّجار... إلى أنّ أجبته»، إلّا أنّ هذا الائتلاف لم يكن تلقائياً، إذ فيه ضرب من التصنّع تجلّى في قول أبي الفتح «ولزمني ملازمة الغريم والكلب لأصحاب الرّقيم إلى أن أجبته». أمّا الاختلاف فقد كان في التقابل الكلّي بين صمت أبي الفتح وإطناب التاجر في الحديث. فأبو الفتح لم يكد يتكلّم إلّا في النهاية عندما ضاقت نفسه بتحمّل ثرثرة صاحبه فلم يجد مخرجاً. ولعلّ من أبلغ الدلالات على هذا الاختلاف أنّ التاجر قد صار يسأل ويجيب عن سؤاله في نفس الوقت، حتى جاشت نفس أبي الفتح صخبا فخرج من عنده غاضباً دون أن يتناول المضيرة.

إنّ عناصر القصّ في المقامة المضيرية مؤسسة على ما سميناه بنية التقابل، فهي البنية التي تتواشج فيها سائر البنى وتتناغم في سبيل تأدية المعاني الهامة في النصّ. وهكذا نتبين كيف أنّ النصّ الأدبي قد تأسست بنيته الكلية من اندماج بناه الجزئية، فإذا في الواحد تفاعل عناصر المتعدّد تفاعلاً وظيفياً، إذ لا عبرة بالجزء في النصّ إلّا في مدى انسجامه مع سائر الأجزاء الأخرى. فالنصّ إذن هو مجتمع البنى وأهميته تتجلّى في بنية معانيه في علاقتها بسائر البنى الأخرى، لذلك يغدو تحليل البنى تفريعاً وإدماجاً أجدى السبل التي يلج بها الناقد عالم النصّ، فيكتشف الوحدة في التنوع. ويغدو بذلك النّظر في الإبداع نظراً في سبل انتظام عناصر النصّ.

فالنصّ إذن ليس مفهوماً صورياً مجرّداً، يستعصي على الحدّ وإنّما هو نسيج من العلاقات بين بناه الداخلية ومعانيه، هو إذن نسيج من التفاعلات الوظائفية بها تتحقق أدبيته.

ثنائية الموت والحياة عند «أولاد ـ أحمد»

قراءة في بنية «نشيد الأيام الستة»

محمد الهاشمي بلوزة

١ ـ مدخل:

تنمو قصيدة «نشيد الأيام الستة» في مقاطع تسعة يمكن تحديدها كما يلي:

المقطع الأول: من أول القصيدة إلى قوله: «وللزيتون أن يكسو البراري».

المقطع الثاني: من «كتب الصبي» إلى «للجند يستر عورته».

المقطع الثالث: من «هذا نهارك يا دمي» إلى «وصَدٌ حالم أبداً».

المقطع الرابع: من «لم يغزنا جيشٌ» إلى «كانوا وراء الموج».

المقطع الخامس: من «لا الشرق شرقٌ» إلى «أحتاج ترجمة العروبة».

المقطع السادس: من «لا تقتلوا الموتى» إلى «لي الحياة.. أو الدمار».

المقطع السابع: من «يا ابن خلدون» إلى «وله الصديد».

المقطع الثامن: من «يحيا الذي يحيا» إلى «حزبٌ مفاعيلن فعل».

المقطع التاسع: من «اللوحة اكتملت» إلى آخر القصيدة.

وتنمو القصيدة كلها حول ثنائيات ضدية ثلاث:

١ ـ ثنائية الانتصار/ الهزيمة (المقاطع ١، ٢، ٥).

٢ ـ ثنائية الحقيقة/ الزيف (المقطعان ٣، ٤)/

٣ ـ ثنائية الحياة/ الموت (المقاطع ٦، ٧، ٨).

أما المقطع الأخير فقد لاحظنا أنه عبارة عن تلخيص لمجمل القصيدة وهو يشكل في اعتقادنا النهاية الطبيعية للذروة التي بلغتها في المقاطع ٦، ٧، ٨ لذلك وجدنا كل الثنائيات المذكورة حاضرة عبر أبيات المقطع التاسع وكأنها تتلخص كلها في الثنائية الرئيسة وهي ثنائية الموت/ الحياة. ولنعد الآن الى هذه المقاطع لفهم هذه الثنائيات.

يبدأ المقطع الأول بحقيقة يُقرها الشاعر لا جدل فيها، هذا الإقرار يقدم القصيدة بنوع من العنف يحدث الصدمة منذ المنطلق:

«لا شعب في الشرقين منتصرٌ... ليفرح بانتصاري».

يلخص البيت كل المقطع لذلك فقط تضمن الوحدة الثنائية الضدّية المقصودة (الهزيمة/ الانتصار) وتدور بقية الأبيات في فلك هذا المحور. هنالك إذاً هزيمة كاملة وانتصار واحد لا يجد من يفرح به. تتتابع الوحدات أو ربما التذكر في الوحدات الرابعة والخامسة والسادسة التي تشير الى أصول الهزيمة وتتلاشى فكرة التضاد في نهاية المقطع الذي يختتم الحالة بنوع من التوازن في الوحدتين الأخيرتين اللتين جاءتا متشابهتين في بنيتها وتوحيان بنموّ كل حالة في اتجاه مواز للأخرى دون أي التقاء:

«وللريح أن تعوي كما شاءت
وللزيتون أن يكسو البراري»

وإذا كان ذلك كذلك فإن البيت الأول يستقطب كامل المقطع.

يتواصل نمو القصيدة في المقطع الثاني على الوتيرة نفسها لكن الثنائية المذكورة تظهر بمظهر آخر فيبدو كأن العلاقة بعد أن تم

الفصل فيها تشكلت من جديد في صيغ أخرى لعل منها ثنائية الغربة/ الإيناس لكنها تتجلى مع تطور القصيدة لترجع واضحة من جديد في آخر أبيات هذا المقطع التي أصبحت في هذه المرة هي المحور، بل إن آخر بيت منه هو الذي استقطب إليه كل الوحدات السابقة ليمحورها من جديد حول الثنائية الأولى:

«فَمَضى الخليفة هارباً
لـلجند يستُر عورته»

المقطع الخامس يبدأ هو الآخر بتقرير يوحي مباشرة بما ورد في المقطعين الأول والثاني:

لا الشرق شرقٌ
لا الرباط رباطٌ
مليون طائفة
تمزّقها السياط

هذه الوحدات الأربع الأولى تستقطب اليها باقي الوحدات في الاتجاه الموصوف فيما تقدم بالرغم من أنّ ثنائية الهزيمة/ الانتصار تتلخص بشكل أوضح في الوحدات التي تبدأ بـ «جاء الفلسطيني. . .» لتنتهي عند و «أهديناه قبراً. . .» وهي التي توهم بأنها محور النموّ.

سأكتفي بهذه الاشارات فيما يتعلق بالثنائية الأولى. أما المقطعان الثالث والرابع فإنهما تميزا بحضور الثنائية الضديّة «الحقيقة/ الزيف». وقد جاءت صيغة الاستفهام التي طغت على بنية الخطاب في المقطع الثالث تثبيتاً للإقرار الذي وقع به الافتتاح. فالوحدات أحادية البنية التي شكلت الإجابة عن الوحدات الاستفهامية كانت قاطعة وتشير إلى المعنى الآخر. فـ «أخضر» و«خُضر» فقدتا وظيفتهما المرجعيّة واكتسبتا دلالة جديدة أريد بها العكس تماماً. لذلك تشير البنية التركيبية في هذا المقطع أو في أغلب وحداته (وهذا ما سنأتي عليه عند تحليل البنية الدلالية) إلى حضور ثنائية الحقيقة/ الزيف. وبالرغم من أن العديد من الوحدات يمكن أن تشكل وفق القراءة المعتمدة قطباً للبقية فإن القارىء يمكن له منذ البداية أن يلاحظ قوة حضور الوحدتين التاليتين.

«خضراء في لون التعبْ
خضراء في لون الكذبْ»

والأمر لا يختلف بالنسبة للمقطع الرابع الذي ينمو باتجاه تثبيت ذلك الحضور في ذروته في آخر الوحدات:

«كانوا على الشرفات في كل الفنادق يشربون
كانوا على. . .
كانوا وراء الموج في كل السفائن يرحلون».

في المقاطع الموالية (٦، ٧، ٨) تتضح الرؤيا أكثر وأكثر لتبرز الثنائية في شكلها الواضح. وفي هذا الصدد نُلاحظ أنّ الجدل الذي مثلته الثنائيات الضديّة الأولى جسّد خصوصاً صراع «الأنا» مع «الآخر» أي أن «الذات» كانت دائماً هي المنطلق في حين أنه في هذه المقاطع يرتفع الى مستوى الحقائق الكليّة حتى وإن ارتدّ أحياناً إلى «الأنا». وانتصار «الأنا» على «الآخر» تتشكل في انتصار «الحياة» على «الموت». فالمقطع السادس الذي ابتدأ بصيغة النهي:

«لا تقتلوا الموتى!
لا تحرقوا الموتى»

يوحي بهذا العلوّ الذي يعكس قمة التناقض حتى في الاختيار:

«لي الحياة
أو الدمّار»

لكن الحالة تترسب لتتجلى أكثر عندما يتم الإقرار بقُرب انتهاء الصراع (فلنا المدى/ وله الصديد) ليجسم بصريح العبارة في الاستفهام الاستنكاري الذي يستقطب بدوره كل الوحدات:

«هل تعني الأخوة أن أموت مدى الحياة
وتعيش أنت مدى المماتِ»

يكتمل النمو إذن في المقاطع المذكورة ليبدأ الانحدار نحو القاع والمقصود هنا الارتداد الى نقطة الانطلاق. فالمقطع الأخير يعيد إلى الأذهان بشكل آخر كل الثنائيات المذكورة ليلخصها من جديد في ختام القصيدة في الثنائية الرئيسة الموت/ الحياة وتلتحم خلالها الحقيقة الكلية المتجسدة في الطرف الأول للثنائية (الهزيمة ← الزيف ← الموت) مع «الآخر» وفي المقابل يلتحم «الأنا» مع الطرف الثاني(الانتصار ← الحقيقة ← الحياة) فتصبح:

الأنا = الحياة
الآخر = الموت

وهكذا تتلخص الثنائية الرئيسة عبر آخر الوحدات.

الأنا	↖	البر = السلام
	←	البحر = المستقبل
	↙	الله = الخير المطلق
الآخر	←	القبر = الموت المطلق

٢ ـ خصائص البنية:

تتألفُ قصيدة «نشيد الأيام الستة» من تسعة عشر ومائتي بيت وقد اعتبرنا كل بيت وحدة رغم أن الوحدة قد لا تشكل بالضرورة «جملة» بالمفهوم النحوي القديم.

ومن خلال بعض العمليات الإحصائية تبيّن لنا أن مجموع الأسماء الواردة يفوق بكثير مجموع الأفعال وهذا يشير إلى صفتي الثبات والإقرار الطاغيتين على بنية الخطاب وبالتالي إلى الضعف النسبي للحركة. وإذا علمنا أن الأسماء المعرّفة يكاد يكون عددها ضعف الأسماء النّكرة وقفنا على الرغبة في الوضوح والتّحديد التي ملخصها الإشارة إلى الأشياء بمسمياتها أي تجنب المبهم والغامض.

أما الأفعال فإن الواقع منها في الزمن الحاضر يغلب على البقية فهي تستحوذ على ما يقارب نصف الأفعال في حين أن الواقع منها

في الماضي لا يتجاوز الثلث وهو لا يتجاوز الربع بالنسبة لأفعال الأمر.

تعود هذه الملاحظة إلى الاعتقاد بأنّ هنالك ارتباطاً بالزمن الحاضر أي أنّ الخطاب يستمد دلالاته خاصة من الحركة الحاضرة وهو يلتجيء باستمرار إلى الماضي لإضاءة هذا الحاضر فالعلاقة قوية بين الزمنين (اقتراب الشبه) زمن الكتابة وزمن ما قبل الكتابة في حين أن حضور الزمن المستقبل شبه معدوم. وذلك أمر طبيعي في عرف الكتابة الشعرية لتوسل الخطاب الشعري بالحركة الحاضرة مع اعتماده على الماضي، لكنه نادراً ما يكشف عن الفعل الآتي إلا من خلال تلك التطلعات التي تكشفها شبكة العلاقات القائمة بين البنى المختلفة. أما أفعال الأمر فقد جاءت أكثرها إما في شكل إضاءة لفعل ماضي «ردّوا إليّ حبيبتي» أو تعبيراً عن حالة استنهاض لتجاوز الرتابة التي يفرضها السرد وبالتالي العودة من خلاله إلى التنبيه إلى الواقع الحاضر (قم يا أنا/ احضن سنابلك. . .)

وبالنسبة للوحدات (الأبيات) فإن في صياغتها نوعاً من التوازن بين التي تبدأ بالأسماء والتي تبدأ بالأفعال، فكأن هنالك تواتراً في هذه البدايات أريد منه خلق نوع من الانسجام بين الحركة والثبات.

وإذا ما تناولنا الوحدات من حيث عدد البنى المكوّنة لها وجدنا طغيان الوحدات الثنائية البنية ثم تأتي من حيث الترتيب الثلاثية ولعل ذلك مردّه الرغبة في التكثيف والإيجاز الذي يعتبر من أبرز مميزات اللغة العربية عموماً ولغة الشعر بصفة خاصة. فالتلميح يغني عن الشرح والتفسير الطويل ويمنحُ الوحدة قدرة إيحائية أكبر ويوسع مساحة علاقتها بالمتلقي الذي يساهم في خلق الصورة. . .

وبالرغم من اللجوء أحياناً إلى وحدات طويلة تجاوزت الأربع بنى فإن تأثير ذلك على طبيعة التوازن داخل الخطاب يبقى محدوداً إذا تبيّن أن أغلب هذه الوحدات تواتر في نسيج واحد أملته ضرورة إكمال الفكرة مما فرض اللجوء إلى التدوير في مثل هذه الحالة:

«ودعوا الخواتم في مكان الحبّ أو قصوا الأصابع كي نعلّقها على باب المدينة. ربما تأتي التي تأتي، وتعرف أيها لبست يداه وأيها ـ في الانتخاب الحر ـ لم يجد المثنى كي يقول: لي الخيار».

قلنا إن تأثير مثل هذه الحالات محدود لأن امكانية إعادة الصياغة بالشكل الذي يعيد التوازن المذكور ممكنة عند القراءة.

ولن نتوقف عند الوحدات الأحادية البنية أوّلاً لقلة تواترها وثانياً لأنها في أغلبها تستقي دلالتها من وظيفتها السياقية.

هل أم	كان كان	يلزمني يلزمني	شمال جنوب	كي كي	أسلم يهاجر	في لـ	الجنوب الجيوب

ولنتساءل الآن ما هو أثر هذا التركيب على الإيقاع الداخلي للوحدات في علاقتها ببعضها وعلى الخطاب بشكل عام.

إن تقارب بعض الوحدات في تشكيلها من حيث عدد البنى ونوعها ينمّ عن جهد واضح في الاعتناء بنسج الخطاب بالطريقة التي تحفظ له قُوته الإيقاعية سواء الداخلية أو الخارجية كما يشير إلى إحساس مرهف بأثر تلك الصياغة على المتلقي من ناحية وعلى نمو القصيدة من ناحية أخرى ففي قوله:

«كانوا على الشرفات في كل الفنادق يشربونْ
كانوا على العتبات في كل الفنادق يُقتلونْ
كانوا وراء العتبات في كل السفائن يرحلون»

نلاحظ التماثل في عدد البنى ونوعها كما يبرز ارتباط كل وحدة بالبنية الأخيرة باعتبارها القطب الذي أخرج التكرار من الإسفاف الذي يمكن أن يقع فيه ويظهر هذه الشبكة من البناء في نسيج محكم النظام. ولعلّ ذلك يبرز أكثر في قوله:

«لا تقتلوا الموتى
لا تحرقوا الموتى»

تتكوّن كل وحدة من ثلاث بنيات متماثلة اذا ما قورنت ببنيات الأخرى ومتطابقة في عدد عناصرها:

لا/ لا
تقتلوا/ تحرقوا
الموتى/ الموتى

التماثل إذاً كامل من حيث نوع البنيات المستعملة لتركيب الوحدة وهي تشبه الأبيات السابقة من حيث التقنية، فالأفعال هي التي يرتكز عليها البناء. ولئن تنوعت بين الفعل الماضي الناقص (كانوا) في الوحدات الأولى والأفعال الحاضرة والمبنية للمجهول (يشربون/ يُقتلون) وبين الحاضر الذي دخلت عليه (لا) الناهية والتي غيّرت محور الاستقطاب في البنية الأخيرة بالنّسبة للوحدات السابقة إلى البنية الأولى في الوحدات الموالية، فان النسيج يبقى في شكله العام متقارباً.

أما في الوحدات التالية فالأمر يختلف:

«هل كان يلزمني شمال كي أسلم في الجنوب
أم كان يلزمني جنوب كي يهاجر للجيوب»

في هاتين الوحدتين، بالرغم من تماثلهما الظاهر في عدد البنى وتشابه هذه الأخيرة من حيث طبيعتها الألسنية، فيهما من الاختلاف والدقة بل والتقابل ما يكشف بوضوح عن صفة لا تتأتى الا لمتمرّس.

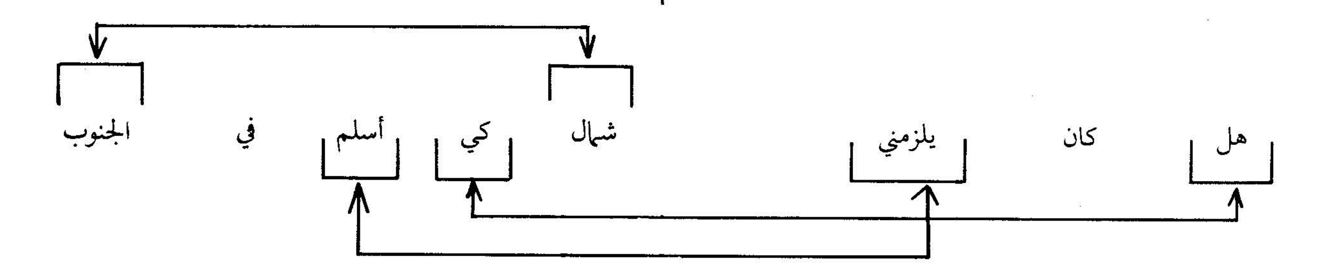
تبدأ الوحدة الأولى بأداة الاستفهام «هل» ولو تكررت في الوحدة الثانية لبدا الأمر عادياً لكن حلول «أم» التفضيل أعطى دَفْعاً جديداً للخطاب وتماسكاً أكثر للنسيج ثم تواصل البحث فحلت «جنوب» محل «شمال». وبالرغم من تماثل البنيتين (كل منهما اسم نكرة متكون من أربعة عناصر) إلا أن تقابل الوظيفة المرجعية لكل من الدالين ارتفع بمستوى التركيب وأخرجه عن الابتذال. وكذلك الشأن بالنسبة لـ (أسلّم/ يهاجر): بنيتان من صنف الفعل في صيغة الحاضر لكن نسْبة الأول إلى المتكلم (أسلم) والثاني إلى الغائب (يهاجر) كان له أثره في دعم الاتجاه المذكور.

وكذلك الأمر أخيراً بالنسبة لـ (الجنوب / الجيوب)، وهنا يبرز التماثل من حيث الطبيعة الألسنية للبنية (اسم معرف متركب من ٦ عناصر) ومن حيث العناصر نفسها:

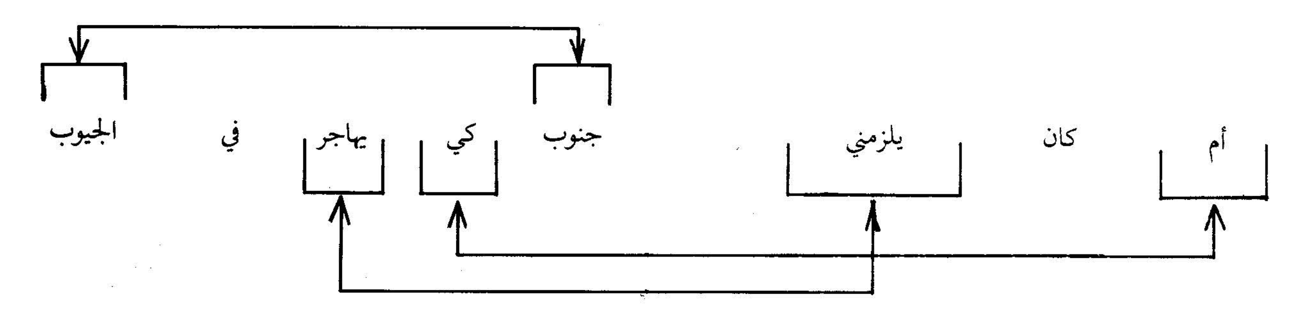
ا	لـ	جـ	نـ	و	ب
ا	لـ	جـ	يـ	و	ب

فالاختلاف هنا في عنصر واحد (ن/ي) لكن هذا التماثل أو التشابه في كلا البنيتين يقابله اختلاف في الوظيفة المرجعية لكل منهما.

هذا على المستوى العمودي ونعني به المقارنة بين الوحدتين، أما على المستوى الأفقي (في الوحدة نفسها) فنُلاحظ أن التناظر والتقابل يساهم في دعم كل من الإيقاع الداخلي والخارجي:



هل / كي ← تناظر اتحادي (صيغة تكاملية)
يلزمني / أسلّم ← تناظر تقابلي (من حيث طبيعة البنية ـ علاقة تكاملية)
شمال / جنوب ← تقابل



كما يبرز التوازي في البيت الواحد من حيث العناصر اللغوية بين (أم/ كي) و(يلزمني/ يهاجر) و(جنوب/ جيوب).

وهكذا يمكن مواصلة التحليل بالنسبة للعديد من الوحدات المماثلة التي يزخر بها الخطاب.

٣ ـ الحقول الدلالية:

أشرنا في البداية إلى أن الخطاب يتركب في مجمله من البنى التالية: أسماء ـ أفعال ـ صفات.

وقد وجدنا أن كلاً من الأسماء والأفعال والصفات يتقاسمها حقلان دلاليان أساسيان. ومع التباعد الظاهر بين هذه الحقول فإنها كلها تتشابك وتلتقي عبر النسيج عند أهم الدلالات التي وردت في حقول الأفعال.

عند تحليلنا لهذه الأخيرة اكتشفنا أن فعل «يحيا» تكرر أربع عشرة مرّة ووجدنا أن هنالك عدداً من الأفعال يدور في فلكه أي أنها تشكل حقلاً دلالياً يستقطبه مفهوم الحياة، ووجدنا كذلك أن فعل «يموت» يتكرر عشر مرات ويستقطب حوله أيضاً عدداً من الأفعال مشكلاً بذلك حقلاً دلالياً مقابلاً يتوضح كما يلي:

حقل استقطاب الحياة

ـ **يحيا**: ١٤ مرة

ـ **أفعال تدور حوله**: يفرح ـ زوجت ـ أضأت ـ يكسو ـ أعشق ـ يحلم ـ تعيش.

أما الأسماء فقد توزعت هي الأخرى في حقلين دلاليين تستقطبهما كل من (الأرض/ الوطن) و(الحصار/ الموت) على أن الحقل الأول يمكن أن ندرج ضمنه أسماء كان من الممكن إفرادها في حقل دلاليّ

حقل استقطاب الأرض/ الوطن
←الحياة

ـ وطن (٧ مرات) ـ بلاد (٣ مرات) مدينة (٤ مرات) ـ ديار ـ براري ـ جهات ـ بحر ـ بر.

وما يرتبط به مثل: سنابل ـ حية ـ حياة ـ خلود ـ شباب ـ زيتون. . .

وأخيراً تعزّز حقول الصفات ما ذهبنا اليه بالنسبة للحقول الدلالية للأفعال والأسماء.

حقل استقطاب الخصب

خصب ـ حضرة ـ منتشر ـ عالي ـ حر ـ طيبين. . .

وكما نلاحظ فإن الحقول الدلالية كلها يمكن إعادتها إلى حقلين إثنين هما حقل (الثبات / الاستقرار) وبالتالي (الحياة) وحقل (التشرد / التلاشي) وبالتالي (الموت) وهما في النهاية محور الثنائية الضديّة الرئيسة التي ينبني عليها الخطاب الشعري في قصيدة «نشيد الأيام الستة».

٤ ـ خصائص الصورة الشعرية:

ظواهر متعددة يمكن تحليلها عند تناول الصورة الشعرية وقد تنوعت آراء الباحثين والنقاد في هذا المجال وسنقتصر على ملاحظة بعض ما ورد في قصيدة «نشيد الأيام الستة» للوقوف على كيفيّة تشكيل الصورة.

لاحظنا أن بناء القصيدة توسل بالمجاز والاستعارة أكثر من التشبيه لخلق الصورة الشعرية. وفي حين كانت بعض الاستعمالات تبدو تقليدية لا إضافة فيها ولا خيال لكثرة تواترها في الكلام العادي (للريح أن تعوي) فإن الغالب على الصيغ الواردة صفة الإبداع والقدرة على التخييل. ففي قول الشاعر:

«اليوم زوّجت البلاد لأهلها»

محاولة لشحن الفعل (زوّجت) بدلالات أخرى غير التي ألفناها بالرغم من أن التوظيف يشير في القراءة الأولى إلى احتفاظ الدّال بوظيفته المرجعيّة. فاستعمال الفعل لغير العاقل قد يبدو مألوفاً لكنّ الوظيفة السياقية هي التي أبدعت الصورة الجديدة، فالبلاد زُوّجت لأهلها وهي العلاقة الطبيعيّة التي يفترض أن تكون بين الطرفين والتي قد لا تحتاج إلى مثل هذا الفعل لكن بحكم العوامل غير

حقل استقطاب الموت

ـ **يموت**: ٨٥ مرات

ـ **أفعال تدور حوله**: يقتل ـ ارتعدوا ـ تدكّ ـ أحاصرها ـ يقلم ـ ينام ـ انتهى ـ قصوا ـ انتحروا ـ دفنوا

خاص يستقطبه (النّصر) لكننا وجدنا في الأخير أنّ معاني (النصر/ الثبات/ الأرض) كلها تشكل حيّزاً لكلمة (الحياة). وتتوزع الحقول الدلالية للأسماء كما يلي:

حقل استقطاب الحصار/ الخوف
← الموت

ـ دمي ـ سؤال ـ خريف ـ خوف ـ أرصفة ـ مقابر ـ ليل ـ شرطي ـ هزيمة ـ فقراء ـ سجين ـ ريح ـ صرير ـ سياط.

حقل استقطاب الجفاف

خوف ـ تشرد ـ صلع ـ موزع ـ يحتاج ـ مخلوع. . .

الطبيعيّة فان فعل الفاعل أصبح ضرورة لإعادة الأوضاع إلى نصابها. وقد تمكن الشاعر من خلال هذا التوظيف ليس فقط من التعبير عن الحالة الجديدة التي تم خلقها وإنما بإضاءة الحالة السابقة أيضاً.

ويتواصل استعمال الاستعادة في محاولة للخروج عن المألوف وصدم القارىء بتلك الشحنات الإضافية أو الجديدة فتصيب الصورة ما تصيبه من النجاح أو من الفشل. فبينما يبدو لنا انتشار القصائد في قوله:

«قصائدي جيشٌ من الأحلام منتشر على الدنيا»
عاديٌ جداً مثل انتشار الجيش، فإن قوله:
«قلمي يُقَلّم ظفره»

بالرغم من بساطة المكونات وعدم تعقيدها استطاع أن يخلق شبكة من العلاقات في نسيج منسجم أعطى دلالات ما كنّا نألفها في مثل هذا الموقع فوسّع بذلك حيّز الكلمة وحيّز الفعل وأحدث اهتزازاً في المنطق العقليّ الذي نميّز من خلاله طبيعة الاتصال الذي تعودنا أن نتلقاه في احتكاكنا بأي خطاب.

«ماذا أرى
قلمي يقلّم ظفره
الله والوزراء مجتمعين لعدّ أرباح الهزيمة»

هذا الجمع بين المطلق اللامحسوس وبين المحسوس يحدث أكثر من نقطة استفهام ويخلق تلك الحالة من الغموض المحبب الذي

يضفي على الشعر سرّه ويغرق المتلقي في متعة الاكتشاف الخاصة بهذا العالم.

ولعلّ قيمة التوفيق في ذلك المقطع الذي جمع من التناقض والتآلف ما جعل منه لوحة فنيّة فيها من المحسوس ما يجعل القارىء يقف على أدقّ تفاصيل دلالتها وفيها من التجريد ما يغرقه في بحر من التأمّل والتساؤل لا ينتهي. ونقصد:

«يا ابن خلدون المدينةُ أضيق من خطاك
ولكم مررت ببرنسك الحديد... فساءني زمني
فاخرج من الوثن الجديد
واكتب الى الوثن المقابل ما يليق بحجمه»...

هذا الربط بين المعاني المتناقضة وبين عالم المحسوس وعالم الفكرة في نسيج أجيد سبك خيوطه فيه ما فيه من التخييل ومن الصنعة التي تشير إلى مدى التوفق إلى اصطياد اللحظة الحاسمة في الخلق.

والصورة الشعرية تتسع في اعتقادنا إلى كيفية توظيف اللفظة وتضمينها وشحنها أي إلى المعاني الجديدة التي تؤلف القاموس الشعري الخاصّ وهي متعددة في القصيدة وقد نأتي عليها في دراسة أشمل.

بقي لنستوفي الخطاب حقه أن نتناول بعض الدلالات وعلاقتها بالخلفية الثقافية، تاريخية كانت أم فكرية اجتماعية، ليكتمل علاجنا لـ «نشيد الأيام الستة».

٥ ـ آراء ختامية:

هذا الجزء من التحليل سنكرّسه لأبرز الدلالات التي يمكن استنتاجها من خلال مجموع العلاقات التي ينبني عليها الخطاب أي تلك الدلالات التي يفرزها ذلك التشابك بين مكوّنات الخطاب سواء في علاقة البنى فيما بينها وتجاورها أو دخول الوحدات كعناصر مكملة أو متناقضة، كما أننا قد نلجأ الى تتبع البنية أو الوحدة في دلالتها إلى أقصى ما يمكن أن توحي به في محاولة تستنفد ـ ولو في مرحلة أولى ـ كل الأبعاد التي تتطور فيها.

«نشيد الأيام الستة» تندرج في إطار تلك القصائد ذات المضمون الاجتماعي ـ السياسي لذلك فهي بالقدر الذي تذكّر فيه بشفافية قصائد محمود درويش في إثارته للشعور بالمأساة وفي قوة الحضور الثوري عبر الصور البسيطة التي تنقل أدق تفاصيل الحياة اليوميّة لمختلف فئات المجتمع، فإنها في الوقت نفسه تذكر في عدة مواقع بقصائد مظفّر النواب بأسلوبه العنيف الذي يصفع بالحقائق التي يرميها إلى القارىء عارية، والذي قد ترضخ فيه بعض المقاييس الجمالية والذوقية الى ضرورة التبليغ السياسي وأعني المباشرة في الخطاب.

فمفاهيم مثل «الوطن» و«الحاكم» و«اليمين» و«اليسار» نجدها تارة مجرّدة، عارية من أيّ تخييل وطوراً مشحونة بالدلالات،

وكذلك الأمر بالنّسبة للعديد من الرموز التي لجأ اليها الشاعر. ففي قوله مثلاً:

«لا الشرق شرقٌ
لا الرباط رباط
مليون طائفة
تمزّقها السياط»

جاء التوظيف عاديّاً ومباشراً، فكل كلمة لا تخرج عن نطاق وظيفتها المرجعية كما أن الرمز في ذاته لا جديد فيه والاستعادة من القاموس اللغوي التقليدي لم تخرج عن إطار إعادة الاستعمال دون أي إضافة. في حين أننا نجد قوله:

«ريحٌ/ قصبٌ
نحن الحقيقة والكذبْ»

أكثر توفيقاً لأنه عبّر عن المعنى نفسه لكن في شكل شاعري يعكس فعلاً طبيعة الصراع، فعلاقة الريح بالقصب رغم أنها معروفة وهي تعكس علاقة القويّ بالضعيف إلا أنّها أيضاً توحي بالمعنى الآخر ونقصد «الصمود». فالريح تلعب ما شاءت بالقصب الذي يتمايل معها وينحني أيضاً لكنه لا ينكسر، وكأنما الريح هي التي تنكسر في النهاية على هذا القصب. وتتوضح العلاقة أكثر في البيت التالي، فالعلاقة في مرحلتها الأولى علاقة تناقض (الحقيقة/ الكذب) ثم تتطوّر لتصبح علاقة توازٍ (الخرافة/ العجب):

«ريح/ قصبٌ
نحن الخُرافة والعجبّ»

لتنتهي في الأخير بعلاقة سببيّة (النتيجة/ السبب).

عمد الشاعر أيضاً في بناء صوره إلى بعض التقنيات المعروفة في الشعر الحديث ومنها خلق المناخ، ونعني أن لجوءه واختياره لبعض الأفعال أو المفردات أو العبارات دون غيرها تساعده على أن يخلق مناخاً معيناً قد يساهم في إضاءة الصورة لأن تلك الأفعال أو العبارات تحمل شحنات خاصة بها إذا ما وظفت بطريقة بعينها فهو عندما يقول:

«لا تقتلوا الموتى!
لا تحرقوا الموتى!

ودعوا الخواتم في مكان الحب أو قصّوا الأصابع كي نُعلقها على باب المدينة»..

ينجح الى حدّ كبير في الرحيل بنا إلى طقوس بعض الأقوام وممارساتهم الدينية، فالتعقيب بالقول «لا تحرقوا الموتى» كأنما فيه استدراك على عملية القتل، وحرق الموتى الذي يكتسب دلالة عقائدية عند الهنود مثلاً وهو إشارة إلى الخلود عبر انبعاث الروح عند حرب الجسد وتوزيع رماده فكأنما الموتى هنا هم أولئك الشهداء الذين يبعثون روح الحياة الدائمة، وتدعم الصورة في قوله «قصّوا الأصابع كي تعلقها..» هنا أيضاً إيحاء ببعض الوقائع التاريخية. فجسد «الحلاج» مثلاً وقع تقطيعه بعد قتله وعلقت أطرافه في عدة

أماكن من مدينة بغداد لتكون عبرة لكنها بقيَت في الواقع شاهداً على انهزام الموقف الرسمي أمام روح الثورة.

ولعلّ قمة الإبداع تكمن في الأبيات التالية:

«يا ابن خلدون المدينة أضيق من خطاك

ولكم مررت ببرنسك الحديد... فساءني زمني

فاخرج من الوثن الجديد

واكتب الى الوثن المقابل ما يليق بحجمه»...

فـ «ابن خلدون» هنا ليس رمزاً للفكر فقط وإنما هو رمز للأصالة ولكل ما تضمنه هذا الفكر، فهو المدينة والعمران، وهو أيضاً الرحابة العلمية، وهو شموخ وعزّ تونس التي ضاقت به وابن خلدون أيضاً هو التراث الذي أصبح قيداً عليه (برنسك الحديد) فكأنما هي إشارة إلى ذلك الأسر وتلك القيود المفروضة على الإبداع . والدعوة إلى الخروج من ذلك الأسر (اخرج من الوثن الجديد) هي دعوة لانتصار النور على الظلام والتخلف والقهر الذي يمثله الوثن المقابل.

وبعبارة فإن الصورة تجسد صراع المثقف والمفكر الدائم مع السلطة التي تعمل على تدجينه وسلب حريته..

ويتدعم الموقف في الأبيات التالية التي تعكس هشاشة وذيلية الفنّ الرسمي الذي يتمسح بالسلطة كي لا يفقد امتيازاته. ثم تأتي مرحلة أخرى في القصد هي مرحلة التنظير:

ماذا خَسرنا

قيدنا..؟

هذه إشارات إلى بعض الاستعمالات أردنا أن نسجل من خلالها ما أثارته فينا من انطباع فيكون التحليل بذلك ينحو منحى متعدد الجوانب في محاولة لحصر مواطن الإبداع المختلفة. فنرجو أن نكون وفقنا الى ذلك.

